

Архитектура и демократия

Клод Файет Брэгдон

Architecture and Democracy

Claude Fayette Bragdon



Электронная книга проекта "Гутенберг" по архитектуре и демократии

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Архитектура и демократия

Автор: Клод Файет Брэгдон

Дата выхода: 1 июня 2004 г. [Электронная книга № 12625]

Последнее обновление: 28 октября 2024 г.

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Лией Мозер и командой корректоров Project Gutenberg, распространяемой онлайн

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "АРХИТЕКТУРА И ДЕМОКРАТИЯ" ***

АРХИТЕКТУРА И ДЕМОКРАТИЯ

АВТОР КЛОД БРЭГДОН из F.A.I.A.

1918

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА I. ВУЛВОРТ-БИЛДИНГ, НЬЮ-ЙОРК]

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга не может претендовать на единство темы, поскольку ее сюжеты варьируются от небоскребов до символов и состояний души; но автор, тем не менее, претендует на единство точки зрения, причем такой всеобъемлющей (правильной или нет), чтобы включить в единый синтез все затронутые темы. Ибо, согласно этой точке зрения, небоскреб — это всего лишь символ - и чего? Состояния сознания, то есть состояния души. Мы начинаем обнаруживать, что даже демократия - это тоже состояние сознания.

Наша единственная надежда разобраться в хаосе жизни, в который мы погружены, как в быструю и мутную реку, состоит в том, чтобы подняться как можно ближе к ее чистому источнику. Этот источник находится в сознании, а сознание находится в нас самих. Именно с этой точки зрения подвергалась нападкам каждая рассматриваемая проблема; но чтобы автора сразу не назвали непрактичным мечтателем, отрешенно живущим в башне из слоновой кости, читателю следует знать, что его книга была написана в те скудные промежутки времени, которые предоставляет практика профессии архитектора, настолько расширена, что включает изучение абстрактной формы, создание орнамента, эксперименты с цветом и светом, а также те

случайные образовательные мероприятия, которые время от времени ему приходилось выполнять в той или иной архитектурной школе.

Три эссе, включенные в общий заголовок "Демократия и архитектура", были подготовлены по просьбе редактора *The Architectural Record* и опубликованы в этом журнале. Следующие две статьи, посвященные "Математическому орнаменту", представляют собой переработку статей, которые появились в *The Architectural Review*, *The Architectural Forum* и *The American Architect*. "Обуздывая радугу" - это обращение, произнесенное перед объявлением. Кливлендский клуб и Рочестерский ротари-клуб, а затем оформленный в эссе и опубликованный в *Американском архитекторе* под другим названием. Оценка Луиса Салливана как писателя появляется здесь впервые, поскольку автор ранее отдавал дань уважения исключительно архитектурному гению мистера Салливана в эссе "Дом и сад". "Цвет и керамика" была прочитана по случаю открытия керамического здания Иллинойского университета, а затем опубликована в *The Architectural Forum*. "Символы и таинства" были напечатаны в английском ежеквартальном "Орфее". "Самообразование" было прочитано в Бостонском архитектурном клубе, а затем опубликовано в ряде архитектурных журналов.

Настоящим автор выражает признательность редакторам этих различных журналов за их согласие на переиздание вместе с благодарностью, пусть и запоздалой, за их неизменное гостеприимство к детищам его мозга.

КЛОД БРЭГДОН.

1 августа 1918 г..

Содержание

АРХИТЕКТУРА И ДЕМОКРАТИЯ

I. Перед войной

II. Во время войны

III. После войны

ОРНАМЕНТ ИЗ МАТЕМАТИКИ

I. Мировой порядок

II. Четвертое измерение

ОБУЗДАНИЕ РАДУГИ

ЛУИ САЛЛИВАН, ПРОРОК ДЕМОКРАТИИ

ЦВЕТ И КЕРАМИКА

СИМВОЛЫ И ТАИНСТВА

САМООБРАЗОВАНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ ВО ВСЮ СТРАНИЦУ

Табличка I. Вулворт-Билдинг, Нью-Йорк

Таблица II. Нью-Йоркская публичная библиотека

Табличка III. Пруденшл Билдинг, Буффало, Нью-Йорк

Фото IV. Сберегательный банк округа Эри, Буффало, Нью-Йорк

Табличка V. Центральный терминал Нью-Йорка

Фото VI. План здания общественного клуба Красного Креста,
Кэмп-Шерман, Огайо

Фото VII. Внутренний вид общинного дома Кэмп-Шерман

Фото VIII. Творческий набросок Генри П. Кирби

Фото IX. Архитектурный эскиз Отто Рита

Номер X. 200 Западная 57-я улица, Нью-Йорк

Рисунок XI. Воображаемая композиция: Портал

Фото XII. Воображаемая композиция: Балкон

Фотография XIII. Воображаемая композиция: Зал для аудиенций

Пластинка XIV. Песня и свет: подход к "цветомузыке"

Табличка XV. Символ воскресения

Каждая форма правления, каждый социальный институт, каждое начинание, каким бы великим или малым оно ни было, каждый символ просвещения или деградации, все они возникли и продолжают возникать из жизни людей, и всегда формировали и сейчас с такой же уверенностью формируют образы их мышления. Медленно, веками, поколениями, годами, днями, часами, менялись мысли людей; так же точно менялись и их действия в ответ; так мысли и действия текли и текут всегда вперед, непрестанно вперед, вовлеченные в движущую силу Жизни. На протяжении всего этого потока человеческой жизни, мысли и деятельности люди всегда чувствовали потребность созидать; и из этой потребности проистекала сила созидать. Итак, как они думали, так они и строили; ибо, как это ни странно, они не умели строить по-другому. Когда они строили, они создавали, использовали и оставляли после себя записи своего мышления. Затем, как с годами приходили новые люди с изменившимися мыслями, так и возникали новые здания в соответствии с изменением мышления — здание всегда было выражением мышления. Каким бы ни был характер мышления, таким же был и характер здания.

Что такое архитектура? Исследование современного американского народа, автор
ЛУИ САЛЛИВАН.

Архитектура и демократия

Я

ПЕРЕД ВОЙНОЙ

Мировая война представляет собой не триумф, а рождение демократии. Истинный идеал демократии — правление народомдемосом, или групповой душой, — нереализован. Как же тогда возможно рассматривать или обсуждать архитектуру демократии — тень тени? Невозможно сделать это с какой-либо степенью окончательности, но благодаря сознательному намерению использовать это сопоставление идей — архитектуры и демократии — знаки времени могут обретать новые значения, могут возникать отношения между вещами, на первый взгляд не связанными, и будущее, всегда существующее в каждый настоящий момент, может быть вызвано той странной магией, которая обитает в человеческом разуме.

Архитектура, как в худшем, так и в лучшем виде, всегда отражает истинный образ того, что ее породило; здание разоблачает, даже если оно фальшивое, точно так же, как лицо лжеца говорит о том, что его слова пытаются скрыть. Поскольку это так, давайте сделаем так, чтобы такая архитектура, которая принадлежит нам, объявила нам о нашем истинном достоянии.

Архитектура Соединенных Штатов, начиная с периода Гражданской войны и вплоть до начала нынешнего кризиса, повсюду отражает борьбу за освобождение от порочной формы феодализма, окрепшей под самым началом демократии. Качества, которые делали феодализм привлекательным и долговечным; качества, написанные красотой на соборных городах средневековой Европы — вера, богослужение, лояльность, великодушие — либо исчезли, либо были изгнаны из этого псевдodemократического, наукообразного феодализма, оставив в наследство раздоры и тиранию — раздор, ставший подлым, тирания, ставшая благоразумной, но полная зловещей силы, тяжесть которой мы ни в коем случае не переставали ощущать.

Сила, странно смешанная с робостью; изобретательность, часто направленная не туда; уродство, результат ложного идеала красоты, — все это в целом характеризует архитектуру нашего ближайшего прошлого; архитектуру "без родословной или надежды на потомство", архитектуру, лишенную связности или убежденности; готовую лгать, готовую воровать. Мы не знаем, какое впечатление могли произвести такие города, как Чикаго или Питтсбург, на какого-нибудь жителя этих увенчанных соборами феодальных городов прошлого. Он, несомненно, был бы поражен его гигантской энергией и, вероятно, возмущен бы его мрачной унылостью. Мы привыкли жалеть средневекового человека за грязь, в которой он жил, даже когда дым окрашивает наше небо в серый цвет, а грязь пропитывает сам воздух, которым мы дышим: мы считаем замки мрачными, а соборы тусклыми, но они были прекрасны и пестрили красками по сравнению с мрачными, тусклыми каньонами наших городских улиц.

Лафкадио Хирн в *"Консерваторе"* с сочувствием истинного ясновидящего обрисовал для нас впечатление, произведенное городами Запада на сознание молодого японского самурая, воспитанного в условиях феодализма, мало чем отличающегося от средневековья, где были поклонение, благоговение, поэзия, лояльность — однако странным образом смешанные с более зловещими продуктами феодального государства.

Запад казался ему шире всех ожиданий — миром гигантов; и то, что угнетает даже самого смелого жителя Запада, оказавшегося без средств или друзей в одиночестве в большом городе, должно быть, часто угнетало восточного изгнанника: смутное беспокойство, вызванное ощущением себя невидимым для спешащих миллионов; непрекращающийся рев уличного

движения, заглушающий голоса; уродства архитектуры без души; динамичная демонстрация богатства, доводящая разум и руки, как простые дешевые механизмы, до крайних пределов возможного. Возможно, он видел такие города, какими Доре видел Лондон: угрюмое величие сводчатых сумраков, и гранитные бездны, переходящие в гранитные бездны за пределами видимости, и горы каменной кладки с морями труда в беспорядке у их основания, и монументальные пространства, демонстрирующие мрачность упорядоченной власти, медленно накапливающейся на протяжении веков. Не было ничего красивого, что могло бы привлечь его между этими бесконечными каменными утесами, которые загораживали восход и закат солнца, небо и ветер.

Представление о нашей довоенной архитектуре, представленное таким образом в общих чертах, несомненно, будет подвергнуто резкому оспариванию в определенных кругах, но, к сожалению, для нас все это не просто вопрос мнения, это факт. Здания находятся там, открытые для наблюдения; прикованные к месту, они не могут убежать. Подобно преступникам, "пойманным с добром", они стоят, самоосужденные, грязные от сажи тысяч дымоходов, отягощенные трофеями исчезнувших цивилизаций; взяточничество и жадность смотрят на нас из своих застекленных окон - глазами, за которыми нельзя разглядеть ни души. Несомненно, есть смягчающие обстоятельства; они хотят быть чистыми, они хотят быть честными, эти "монстры простого рынка", но, тем не менее, они бессознательные жертвы зла, присущего нашему переходному социальному состоянию.

Давайте рассмотрим этих странных существ, обреченных, как мы надеемся, на вымирание в пользу более разумных и грациозных форм жизни. Они большие, мощные, "необходимые" и поэтому обладают впечатляющей, даже эстетической привлекательностью, которую нельзя отрицать. Такое тонкое и чувствительное сознание старого света, как сознание месье Поля Бурже, было заставлено ими вибрировать, как скрипка под удары отбойного молотка, на следующую мелодию:

Порталы подвалов, обычно арочные, словно раздавленные тяжестью гор, которые они поддерживают, выглядят как логова примитивной расы, постоянно принимающие и изливающие поток людей. Вы поднимаете глаза и чувствуете, что там, наверху, за перпендикулярной стеной с ее бесчисленными окнами, приходит и уходит множество людей, толпящихся в офисах, пронизывающих эти утесы из кирпича и железа, у которых кружится голова от скорости лифтов. Вы божественны, вы чувствуете горячее дыхание спекуляции, трепещущее за этими окнами. Это то, что оплодотворило эти тысячи квадратных футов земли, чтобы из них мог вырасти этот ужасающий рост деловых дворцов, которые скрывают от вас солнце и почти не пропускают дневной свет.

"Простая сила необходимости в определенной степени является принципом красоты", - говорит М. Бурже, и этим сооружениям нельзя отрицать этот порядок красоты, но даже он искажается неспособностью воплотить преимущество в жизнь: богато украшенные фасады заметно менее впечатляющи, чем те, чья мрачная и суровая геометрия не смягчается могильными одеяниями мертвых стилей. Есть примеры стремления к свежей и живой красоте, но они настолько безуспешны и редки, что ими можно пренебречь. Какими бы впечатляющими ни были эти здания из-за их упорядоченной геометрии, их веса и величины, и как проявление неудержимой мощи, они обладают непривлекательностью вещей низменных, являясь продуктом не похвалы, не радости, не поклонения, а ограждением для заключения выгодных сделок — приносящих

золото джиннов наших современных Аладдинов, которые их не любят, а только используют. Вот почему они уродливы; никто не любил их только за них самих.

Ибо красота - это всегда лик любви. Архитектура истинной демократии, основанной на любви и взаимном служении, неизбежно излучала бы красоту; ее отсутствие обвиняет нас в неправильной адаптации в нашей социальной и экономической жизни. Небоскреб, возвышающийся за счет своих более скромных соседей, крадущий их воздух и солнечный свет, - это символ, крупно написанный на фоне неба, воли к власти человека или группы людей, той безжалостной и неустанной агрессии со стороны хитрых и сильных, которая так характерна для периода, породившего небоскреб. Одна из наших улиц, состоящая из зданий различных стилей, форм и размеров — как челюсть с некоторыми целыми зубами, некоторыми сломанными, некоторыми гнилыми, а некоторых и вовсе нет — является символом нашего неопрятного индивидуализма, который теперь, к счастью, обуздывается общей опасностью, общей преданностью.

Некоторые люди придерживаются мнения, что в нашей нечувствительности к формальной красоте нет ничего постыдного. Такие утверждают, что наши достижения и наши интересы находятся в других областях, где мы более чем соответствуем достижениям более древних цивилизаций. Они забывают, что каждое достижение, не отмеченное с точки зрения красоты, не претерпело окончательной и долговременной трансмутации. Именно потому, что достижения более древних цивилизаций достигли своего апофеоза в искусстве, они интересуют нас, и если мы не сможем произвести соответствующую трансмутацию, нам суждено погибнуть без почестей на нашей мусорной куче. То, что мы добьемся этого с помощью знаний и страданий, несомненно, но прежде чем приступить к более приятной и полезной задаче - проследить в нашей жизни и в нашей архитектуре те силы, которые способствуют праведности, красоте, давайте посмотрим нашим неудачам прямо в лицо и, если сможем, выясним, почему они являются неудачами.

Ограничивая это исследование обсуждаемым конкретным вопросом, неофеодальной архитектурой улиц нашего города, мы обнаруживаем, что ей не хватает единства, и причина этого отсутствия единства кроется в *вразделенном сознании*. Высокое офисное здание является результатом действия многих сил, или, возможно, мы должны сказать, одной силы, силы необходимости; но его конкретное воплощение является результатом таланта двух разных категорий: инженера-строителя и архитектурного дизайнера. Обычно они воплощаются в двух разных индивидуумах, преследующих более или менее разные цели. Дело инженера - заниматься исключительно идеями эффективности и экономичности, и на свою эффективную и экономичную структуру дизайнер наносит глазурь красоты в виде архитектурного стиля в археологическом смысле. Это глупая практика, которая не может не привести к неудаче. В случае греческого храма или средневекового собора структура и стиль были не двумя, а одним целым; структура определяла стиль, стиль выражал структуру; но у нас эти две вещи настолько разошлись, что в известном автору случае был определен и изготовлен структурный каркас большого офисного здания, а затем архитекторам было предложено "представить проекты" внешнего вида. Это, конечно, экстремальный пример, который не соответствует обычной практике, но он резко обращает внимание на хорошо известный факт, что для этих зданий у нас по существу один метод строительства — вертикальная стойка и горизонтальная "заливка", в то время как по стилю они выглядят как греческие, римские, ренессансные, готические, современные французские и другие, в зависимости от прихоти дизайнера.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА II. НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА]

При современной тенденции к специализации, естественном порождении необходимости, нет никаких неотъемлемых причин, по которым каркас здания не должен быть разработан одним человеком, а его плотская оболочка - другим, при условии, что они понимают друг друга и находятся в идеальной согласии, но в целом слишком мало понимания и путаница идей и целей. Для среднестатистического инженера-строителя архитектурный дизайнер - всего лишь модистка по камню, ориентирующаяся в тех господствующих архитектурных модах, о которых он сам мало знает и еще меньше заботится. Будучи озабочен прочностью, безопасностью, экономичностью здания; решая новые и ошеломляюще трудные проблемы со знанием дела и смелостью, он мало сочувствует таким несущественным вопросам, как стилистическая чистота фасада или профиль лепнины. С другой стороны, для проектировщика инженер предстает в свете подчиненного, которого нужно использовать для достижения его собственных целей, или зла, которое приходится терпеть как вмешательство в достижение этих целей.

В результате такого отсутствия сочувствия и координации успех увенчивает только те усилия, в которых, с одной стороны, стилист был полностью подчинен инженерной необходимости, как в случае с мостами Ист-Ривер, где архитектор был призван лишь придать завершающее изящество строго конструктивным башням; или, с другой стороны, в которых конструкция выполнена из старомодной каменной кладки, и, столкнувшись со знакомой проблемой, архитектор счел легким быть откровенным; как в случае с манхэттенским складом на 42-й улице, Нью-Йорк, или в случае с другими зданиями. Фасад Нью-Йоркской библиотеки в Брайант-Парке. Здание Вулворта является ярким примером полной координации между структурным каркасом и его оболочкой и не достигает идеального успеха только при использовании архаичного и чуждого орнаментального языка, используемого, однако, с тонким пониманием функции орнамента.

Однако по большей части намерения инженера и дизайнера различаются; они смотрят двумя путями, и результатом их сотрудничества является плоское и расплывчатое изображение того, что должно быть, а не то, которое создается при истинно бинокулярном зрении. Эта разница в целях в значительной степени является результатом разницы в образовании. Инженерная наука такого рода, которая потребовала использования стали, - явление беспрецедентное; инженер не может обратиться за помощью к прошлому, даже если бы захотел. С архитектурным дизайнером дело обстоит иначе; его учат, что все лучшие песни уже спеты, все истинные слова сказаны. Слава, которой была Греция, и Величие, которым был Рим, романтическое изобилие готики и упорядоченная сдержанность Ренессанса настолько вбиты в него за годы обучения и оказывают такое тираническое воздействие на его воображение, что он теряет силу ясного и логичного мышления и никогда не становится по-настоящему творческим. Свободный от этого налета инженер преуспел в том, чтобы быть, мягко говоря, прямолинейным и разумным; подверженный ему человек с так называемым архитектурным образованием слишком часто бывает извилистым и абсурдным.

Архитектор, не имеющий никакого образования в основах дизайна, создает ужасы как нечто само собой разумеющееся по той причине, что грех является результатом невежества; архитектор, обученный ложным методам нынешних школ, становится археологом-реконструктором, стесненным условиями, с которыми он может иметь дело лишь несовершенно, и несовершенным контролем. Однажды в "голубой луне" появляется человек,

который, обладая всеми преимуществами, присущими образованию, проникает сквозь прошлое в настоящее и способен использовать свой мозг так, как архитекторы прошлого использовали свой, — просто и непосредственно решать свою насущную проблему.

Таким человеком является Луис Салливан, хотя следует признать, что не всегда он добивался успеха. Однако этот успех был настолько заметен в его подходе к проблеме высотных зданий и подсознательно оказал такое влияние на умы даже его критиков и недоброжелателей, что привел к освобождению этого типа зданий от абсурдной и невозможной условности — распространенной до него практики нагромождения порядка на порядок, подобно карточному домику, или чередованием четко обозначенных ниток, подчеркивающих горизонтальный размер вертикального здания, тем самым сводя на нет лучший эффект, на который способно такое здание.

К проблеме высотного здания, к которой его предшественники всегда относились с трепетом и двусмысленностью, мистер Салливан подошел с уверенностью и радостью. "Что, - спросил он себя, - является главной характеристикой высокого офисного здания? Оно величественное. Эта возвышенность является для художника-натуры ее волнующим аспектом. Он должен быть высоким. В нем должна быть сила высоты. Это должно быть гордое и парящее сооружение, возвышающееся в чистом ликование оттого, что снизу доверху это единое целое без единой несогласной линии". Здание Prudential (Гаранти) в Буффало представляет собой лучшее конкретное воплощение его идеи, достигнутое мистером Салливаном. Это знаменует его освобождение от того, что он называет периодом "масонства", в течение которого он пытался, как и многие другие архитекторы до и после, придать конструкции со стальным каркасом такой вид, как будто это не что иное, как каменная стена, прорезанная отверстиями — отверстиями слишком многочисленными и слишком большими, чтобы не угрожать ее стабильности. Острое лезвие ума мистера Салливана преодолело это противоречие, и в "Пруденшл билдинг" он воплотил идею *защитного кожуха* настолько успешно, что Монтгомери Шайлер сказал об этом: "Я не знаю ни одного здания со стальным каркасом, в котором металлическая конструкция более ощутимо ощущалась бы сквозь оболочку из обожженной глины".

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА III. ЗДАНИЕ PRUDENTIAL BUILDING, БУФФАЛО, Нью-Йорк]

Настоящий автор может со всем смирением говорить об общей неспособности архитектурной профессии оценить важность этого достижения, поскольку он признает себя виновным в том, что изо дня в день проходил мимо здания Prudential building, тогда еще свежего в величии его стремительных линий и в чуде его огнеупорной облицовки, восхищаясь только фальшивым романтизмом Сберегательного банка округа Эри и пустой напыщенностью гигантской Элликотт-сквер. В тот период своей жизни ему не удалось реализовать свое архитектурное образование, и в результате самый невежественный обыватель был в лучшем положении, чтобы оценить относительные достоинства этих трех столь разных воплощений строительного импульса, чем он.

Со времен Пруденшл билдинг были и другие высокие офисные здания, созданные другими руками, в основном правдивые, менее жесткие, менее монотонные, более приятные внешне, но им почему-то не удается передать ощущение предельной искренности и свежей оригинальности, навеянное этим зданием. Чувствуется, что здесь демократия наконец обрела выражение в красоте; говорит американский дух, дух того, что долго отрицалось. Этот грубый прямоугольный корпус бескомпромиссно практичен и утилитарен; эти ряды окон, равномерно

расположенных и все одинакового размера, наводят на мысль о равенстве и монотонности темной, трудоемкой жизни; пружинящие стержни вертикальных опор символизируют их надежды и устремления, а ненавязчивый, нежный орнамент, покрывающий все это одеянием свежей красоты, подобен самой фактуре их мечтаний. Здание способно так мощно воздействовать на воображение, потому что его создатель - поэт и пророк демократии. На избранном им самим языке он заявляет, как это делал Уитмен в стихах, о своей вере в людей "этих штатов" — "Нацию, заявляющую о себе". Несомненно, за ними последуют другие, которые будут создавать более богатую музыку, соизмеримую с более богатой жизнью будущего, но такая демократия, какая есть у нас, провозглашена здесь, точно так же, как феодализм, который все еще наш, провозглашен в банке округа Эри, расположенном через дорогу. Массивные грубые каменные стены этого здания, его остроконечные башни и многочисленные мансардные крыши, похожие на замки, бессознательно символизируют попытку навязать живому миру умирающий и чуждый порядок. Таким образом, демократия страдает, и этот факт должен найти архитектурное выражение.

В области внутренней архитектуры эти драматические контрасты менее очевидны, менее резко обозначены. Домашняя жизнь мало меняется от эпохи к эпохе; коттедж есть коттедж во всем мире, и какой-нибудь особняк на реке Джеймс, построенный в колониальные времена, остается подходящим жилищем (при условии добавления электрического освещения и сантехники) для одного из наших Капитанов промышленности, как бы мало ни служил ему местом ведения бизнеса старинный табачный склад. Этот факт настолько хорошо известен, что лучший тип современного загородного дома, как правило, следует этому или какому-либо другому не менее замечательному образцу, хотя забавно отметить предпочтение миллионера феодальному замку, французскому шато или итальянской вилле эпохи декаданса.

Так называемый "человек со средними средствами" без труда обеспечивает себя удобным домом, непримечательным, но непритязательным, который подходит ему как нельзя лучше. На улицу выходит веранда, в гостиной - эркер, для детей - веранда-спальня, а на заднем дворе - бокс гаража для машины.

Для наемного работника жилищная проблема решается не так легко и не так успешно. Обычно он находится между дьяволом спекулятивного застройщика и глубоководьем хищного землевладельца, каждый из которых стремится отнять у него то, что позволяет закон, и дать ему как можно меньше за его деньги. Спускаясь по шкале бедности, мы обнаруживаем странствия, доходящие почти до бездомности, или дома настолько убогие, что они оскорбляют само название дома.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА IV: СБЕРЕГАТЕЛЬНЫЙ БАНК ОКРУГА ЭРИ, БУФФАЛО, Нью-Йорк]

Красноречивым комментарием к нашему национальному отношению к самому важному вопросу является то, что в этой лихорадочной суете по производству кораблей, самолетов, одежды и боеприпасов в огромных масштабах жилищному обеспечению рабочих либо совсем не уделялось внимания, либо уделялось второстепенное внимание, и только сейчас, после года участия в войне, им начинают адекватно и официально заниматься — насколько эффективно и разумно, еще предстоит выяснить. Жилье солдат было другим вопросом: эта необходимость была очевидной и неотложной, и чудо было совершено, но, за исключением косвенных последствий, это никак не повлияло на постоянную жилищную проблему.

Другие аспекты нашей жизни, нашедшие архитектурное выражение, не относятся ни к коммерческой, ни к бытовой категории — например, большие отели, которые сочетают в себе черты и того, и другого, и наши пассажирские железнодорожные терминалы, которые не сочетают в себе ни того, ни другого. Эти последние заслуживают особого рассмотрения в этой связи по причине их важной функции. Железная дорога - это сама суть модерна, хотя (с какой возвышенной неразумностью) Имперский Рим крупно написан над самым великолепным порталом Нью-Йорка.

Не думайте, что в эпоху неверия человечество отказывается от строительства храмов. Храмы неизбежно возникают там, где поток жизни течет сильнее всего; ибо там проявляется Бог, в каком бы странном обличье он ни был. Этот прилив нигде не сильнее, чем на железной дороге, которая является артериальной системой нашей цивилизации. Все артерии ведут к сердцу и от него, и, таким образом, конечная станция железной дороги становится бьющимся сердцем в центре современной жизни. Таким образом, это истинный инстинкт, который побуждает превратить здание аэровокзала в настоящий храм, памятник покорению космоса с помощью использования гигантских коней электричества и пара. Это завоевание должно быть отпраздновано в масштабе, соизмеримом с его важностью, и, повинувшись этой необходимости, Пенсильванский вокзал гордо поднял свою голову среди похожей на тележку архитектуры той части Нью-Йорка, в которой он находится. Поэтому он не открыт для критики, которую часто высказывают в его адрес, что он слишком грандиозен, но это неправильный вид величия. Если есть правда в утверждении, что насущные потребности сегодняшнего дня не могут быть привиты к мертвому обрубу какого-либо древнего величия, тщетность любых попыток осуществить это невозможное так или иначе, где-нибудь откроется пронизательному глазу. Давайте поищем в этом здании место этого предательства.

Дело не обязательно в главном фасаде, хотя это не лицо, а маска - а маску в своем роде всегда можно сделать красивой; дело не в благородном сводчатом коридоре, вдоль которого выстроились лавки — насколько нам известно, аркады Императорского Рима были выстроены подобным образом; и не в великолепном вестибюле, ведущем в великолепный зал ожидания, в котором подданный цезарей чувствовал бы себя, возможно, более комфортно, чем мы. Но за пределами этого пассажирского вестибюля, где лифты и лестницы спускаются к путям, необходимость потребовала строительства большого ограждения, поддерживаемого только тонкими колоннами и широко раскинутыми фермами, покрытыми стеклом. Решетчатые колонны, стальные фермы и проволочное стекло - изобретения современного мира, слишком полезные, чтобы от них отказываться. Рим здесь не смог помочь архитектору. Стиль, которому он неумолимо придерживался в остальной части здания, требовал массивной кладки, карнизов, лепнины; дань уважения цезарю, которую можно было отдать везде, кроме этого места. Тогда проблемой архитектора стало примирение двух диаметрально противоположных систем. Но между западной стеной древнеримских бань и современной каркасной конструкцией крыши теплицы для людей нет попытки слияния. Тонкие решетчатые колонны неприятно врезаются в гранитные карнизы и лепнину; первый век нашей эры и двадцатый находятся здесь в неуместном сочетании — мелочь, которую легко не заметить, но какая показательная! Как обнадеживает тот факт, что "Над Богом не смеются!"

Центральный вокзал Нью-Йорка говорит на современном языке, правда, с французским акцентом. Его фасад представляет собой портал, напоминающий зрителю, что железнодорожная станция - это в буквальном смысле городские ворота, расположенные так же

уместно в центре муниципалитета, как в древние времена они располагались в контуре внешних стен.

Ни одно здание не выдержит критического испытания формулой мистера Салливана о том, что здание является организмом и должно следовать закону организмов, который гласит, что форма повсюду должна следовать функции и выражать ее, причем функция определяет и создает соответствующую форму. Вот два выдающихся примера "упорядоченной" архитектуры. Прежде чем органическая архитектура сможет появиться на свет, наша зачаточная национальная жизнь сама должна стать органичной. Упорядоченная архитектура, которую мы видим повсюду, несмотря на ее фальшь, является истинным выражением условий, породивших ее.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА V. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕРМИНАЛ НЬЮ-Йорка]

Величие Рима, блеск Парижа — какое справедливое и адекватное выражение они дают современной американской жизни? Тогда найдем ли мы такое выражение, скажем, в наших больших отелях? Действительно, они представляют собой, по выражению Генри Джеймса, "реализованный идеал", и их изучение должно выявить этот идеал. Из такого исследования мы можем только сделать вывод, что это жизнь без усилий и ответственности, с роскошным удовлетворением каждой физической потребности. Но, тем не менее, можно утверждать, что эти отели представляют собой демократию по той причине, что каждый может там купить питание, ночлег и наемные услуги, если у него есть цена. Однако чрезмерное величие этой цены делает ее знаком благородства, который превращает эти демократические гостиницы в феодальные замки, более недоступные для Давно отвергнутых, чем если бы в них можно было попасть по подъемному мосту и окружить рвом.

Нам не нужно даже смотреть на церкви, ибо потоки нашей духовной жизни больше не текут в полном объеме через их порталы; колледжи также не могут надолго задержать нас, поскольку с архитектурной точки зрения они порождают путаницу языков, аналог которой - путаница идей в коллективной академической голове.

Закончились ли наши поиски каких-либо признаков демократии, и напрасны ли они? Нет, демократия существует в тайном сердце народа, всех людей, но это нечто настолько новое, настолько странное, настолько тайное и священное — идеал братства, — что он еще не проявлен во времени и пространстве. Это то, что родилось не с Декларацией независимости, а только вчера, с призывом к новому крестовому походу. Национальная армия - это ее колыбель, и она взращивается везде, где общины объединяются для служения святому делу. Хотя ей угрожает окровавленный меч империализма в Европе, она, возможно, находится в не меньшей опасности от тайного яда взяточничества, жадности и предательства здесь, у себя дома. Но это духовное рождение, и поэтому оно не может погибнуть, но будет жить, чтобы запечатлеть себя в пространстве с точки зрения красоты, какой мир никогда не знал.

II

ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ

Лучшее, что можно сказать о нашем непосредственном архитектурном прошлом, - это то, что оно ушло в прошлое, поскольку не внесло ничего ценного в архитектуру демократии. В тот неофеодальный период архитектор процветал, заняв свое место за баронским столом; но

теперь бедный Том мерзнет на опустошенной войной пустоши, и у него есть пища только для размышлений. Это вполне естественно; архитектор, поскольку он художник, является поставщиком красоты; и ненормальные условия, неизбежные при состоянии войны, разрушительны для такого женственного и нежного создания, даже несмотря на то, что война - это та самая почва, на которой произрастает новая красота. С Марсом в середине небес, насколько огорчен гороскоп всех художников! Умелая рука музыканта находит более грубое применение; глаз, извлекая уроки из заката, должен научиться мастерству создания невидимых военных кораблей и огромных пушек. Пусть архитектор также служит богу войны в любом возможном качестве, уверенный, что это волнение вод вызовет новые осадки; что, как только война закончится, люди повернутся от этих "старых, несчастливых, далеких вещей" к прекрасным и новым пастбищам.

Каким бы образом война ни усложнила личную проблему архитектора, она должна упростить и прояснить его отношение к своему искусству. С какой бы серьезностью и искренностью он ни предпринял свой личный поиск истины и красоты, он, как никогда прежде, будет подвергаться сомнению как его направление, так и его результаты. Он обязан осознать, если уже не осознал, что арест архитектуры войной (во всех ее наиболее утилитарных и эфемерных проявлениях) не является большой потерей для мира по той причине, что наша архитектура была невдохновленной, неоригинальной, выполненной без радости, без благоговения, без убежденности: то, что любой порыв нового духа должен был показаться глупым поколению, чье зрение стало ясновидящим благодаря своей преданности великим и возрождающим целям.

Он придет к пониманию того, что в период между Гражданской войной и крестовым походом, который сейчас надвигается на нас, мы находились под злыми чарами материализма. Итак, материализм - это само отрицание демократии, которая представляет собой правление демоса, или сверхдуши; это в равной степени отрицание радости, отрицание благоговения, и это без убежденности, потому что он не может верить даже в себя. Размышляя таким образом, он вряд ли может не понимать, что материализм, укоренившийся повсюду, сильнее всего укрепился в лагерях богатых - не праздных богачей, ибо материализм настолько ужасный надсмотрщик, что делает своих приверженцев своими рабами. Эти рабы, в свою очередь, сделали из художника раба, служителя своей гордости и притворству. Таким образом, его искусству не доставало той "печальной искренности", которая одна могла бы спасти его в кризис. Когда разразилась буря, воинствующая демократия обратилась к инженеру, который строил здания с рекордной скоростью, за милую душу, используя только ту архитектурную помощь, которую можно было первой и легче всего выудить из сетей проекта.

Кажется, что открытая вода есть только в одном направлении. Что касается общей жилищной проблемы, то война подтолкнула профессию архитектора к активной деятельности, и, к ее чести, надо сказать, что сейчас она полностью активизировалась. Американский институт архитекторов направил комиссара в Англию для изучения жилищного строительства в его последних проявлениях, и некоторые из самых способных и влиятельных членов этой организации предоставили свои услуги в распоряжение правительства. Более того, со стороны архитекторов повсюду наблюдается явное стремление помочь в этом вопросе всем, чем они могут. Опасность заключается в возможности того, что к их советам не прислушаются, их услуги не будут использованы в полной мере, но из-за придириков, невежества или бездействия мы вернемся к предварительным, "дорогостоящим временным" методам, которые до сих пор регулировали жилищное обеспечение работников. Тем не менее, архитекторы, несомненно,

вернут себе, и более чем вернут, свой подорванный престиж, но в каких изменившихся условиях и с каким изменившимся отношением к своему искусству и своему ремеслу!

Они обнаружат, что должны забыть определенные вещи, которым их учили в школах: озабоченность относительными достоинствами готики и классики - траляля и труляляди. Более того, они должны усвоить у инженера некоторые забытые уроки, уроки, которые они смогут усвоить неизмеримо лучше, ибо, хотя инженер является настоящим монстром компетентности и эффективности в своих пределах, они четко выражены, и ему незнакомы какие-либо подробные знания о той "прекрасной необходимости", которая определяет пространственный ритм и контрапункт. Идеальные отношения между архитектором и инженером - это отношения счастливой супружеской пары— сила сочетается с красотой; в только что прошедший период они были как недовольные разведенные супруги.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА VI. ПЛАН ЗДАНИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО КЛУБА КРАСНОГО КРЕСТА, КЭМП-ШЕРМАН, ОГАЙО]

Автор имеет в виду одного ребенка от такого счастливого союза, возникшего в результате войны; это здание - общественный клуб Красного Креста в Кэмп-Шермане, в котором он жил в течение двух памятных недель, стремясь к своей судьбе и продолжая свое образование. Он извлек там немало уроков и столкнулся с таким количеством запутанных нитей судьбы, что ему вряд ли когда-нибудь удастся их распутать. Этот вопрос имеет настолько прямое отношение как к архитектуре, так и к демократии, что его стоит обсудить более подробно.

Этот клубный дом стоит в окружении прилежащих к нему общежитий в правительственной резервации, непосредственно примыкающей к самому лагерю, и в целом представляет собой то, что известно как Общественный центр. Заплатив доллар, любой солдат может свободно принимать там своих родственников и друзей, и он открыт для всех солдат в любое время. Поскольку железная дисциплина в армии ослабевает, как только границы лагеря преодолеваются, атмосфера становится благоприятной для общественной жизни.

Здание занимает свой акр земли привлекательно, хотя внешне ничем особым не выделяется. Именно интерьер дает право рассматривать его как вклад в архитектуру той новорожденной демократии, колыбелью которой были наши армейские лагеря. План этого интерьера крестообразный, двести футов в каждом измерении. Построенный Красным Крестом штата Огайо и предназначенный для более широкого использования этой организацией, символическая уместность этой конкретной геометрической фигуры не должна остаться незамеченной. Крест разделен на боковые проходы, неф и перекресток, с галереями и антресолями, расположенными таким образом, чтобы укоротить плечи креста на его верхних ступенях, оставляя беспрепятственный и четко очерченный участок, окружающий перекресток. Свет поступает по большей части из высоких окон, просачиваясь вниз, с умеренной яркостью достигая пола. Кости сооружения видны повсюду и являются элементом его красоты благодаря удивительно прямому и логичному расположению стоек и ферм. Вертикальные стены покрыты гипсокартоном светло-коричневого цвета, превращенным в панели хорошего размера с помощью деревянных планок, окрашенных тонкой серой краской. Деревянные конструкции окрашены аналогичным образом, железные стержни, планки и болты окрашены в черный цвет. Эту цветовую гамму завершают и немного оживляют красные полосы и кресты, размещенные через соответствующие промежутки в общем дизайне.

Здание получило свой окончательный вид благодаря сотрудничеству архитектора из Кливленда и капитана инженерных войск Национальной армии. Он настолько един в своей привлекательности, что не хочется слишком пристально вникать в роль каждого из них в исполнении; оба налицо, поскольку архитектору редко удается быть таким прямым и простым, в то время как инженеру редко удается быть таким любезным и в целом обходительным.

Помимо своего эстетического интереса, основанного почти исключительно на красоте организма, здание примечательно успехом, с которым оно выполняет и координирует свои многочисленные функции: общежития, ресторана, бального зала, театра и гостиной. Рука креста, на которой находится главный вход, вмещает офис, гардеробную, телефоны, киоски с газетами и сигарами, оставляя при этом центральный неф беспрепятственным, так что от двери открывается необычный эффект внутреннего обзора длиной в двести футов. Ресторан занимает весь левый трансепт с большим кирпичным камином в дальнем конце. В центре боковой части рукава за перекрестием есть еще один камин; та часть, которая в соборе соответствовала бы хорам и апсиде, отдана под читальный зал. Правый трансепт иногда образует театр, заканчивающийся сценой. Центральные помещения остаются свободными везде, кроме ресторана, а боковые и углы заполнены обитыми кожей диванами, плетеными и деревянными стульями и столами, расположенными группами, благоприятствующими комфорту и беседе. Две лестницы, справа и слева от ресторана, ведут на просторный балкон и в спальни, которые занимают три из четырех концов рукавов креста на этом уровне.

Внешний вид и атмосфера этого великолепного интерьера вдохновляют, особенно вечером, когда он переполнен солдатами и гражданскими гостями. Звуки музыки, гул множества голосов, ритмичное шарканье ног танцующих по наощенному полу - эти в высшей степени социальные звуки смешиваются и теряются в пространстве крыши, подобно журчанию множества вод. Табачный дым поднимается подобно ладану, голубой над преобладающим зелено-коричневым цветом толпы, переливающийся тут и там более яркими красками женских шляп и платьев в калейдоскопической смене танца. Длинные параллельные ряды оранжевых огоньков, сгруппированных низко на высоких колоннах, отражаются на полированном полу и, подобно патине времени на раскрашенном холсте, придают всей анимационной картине ни с чем не сравнимый оттенок. Ибо освещение, будь то случайно или по вдохновению, является достижением самых счастливых, примером дружелюбия судьбы к тому, кто пытается свободно решить свою проблему. Кронштейны состоят просто из крестообразного расположения строганных сосновых досок вокруг каждой колонны, с торцевым краем, окрашенным в красный цвет. На нижней стороне каждого плеча креста находится по одной электрической лампочке, заключенной в оранжевый абажур для уменьшения яркого света. Благодаря свету голое дерево светильника кажется раскаленным добела, придавая его геометрии розовый оттенок с самым красивым эффектом.

Здание клуба является центром общественной и церемониальной жизни лагеря, где проводятся бесчисленные балы, ужины, приемы, конференции, концерты; и здесь проходила свадьба военных — дочери генерал-майора и внука бывшего президента. Этим событиям непритязательная, но всепроникающая красота этого места придает достоинство, новое для нашей общественной жизни. В наших армейских лагерях общественная жизнь по-настоящему демократична, и любому, кто испытал это на себе, не нужно об этом рассказывать. Не только условия призыва сговорились сделать это таковым, но и *явная воля к демократии* - рост нового

цветка духа, посеянного в сообществе жертвоприношений, который достигнет своей зрелости, возможно, только в сообществе страданий.

Может показаться, что автор перехвалил этот Общественный клубный дом; учитывая, что в качестве примера можно привести целую страну, вполне может показаться глупым так долго концентрировать внимание читателя на здании в отдаленной части Среднего Запада: дешевом, временном, на возведение которого требуется всего двадцать один день. Но это здание является ярким примером переоценки ценностей, вызванной войной: оно находится в символической связи со временем; оно представляет то, что можно назвать архитектурой Служения; это один из первых новых храмов новой демократии, посвященный использованию простой, рациональной социальной жизни. Несмотря на то, что это удовлетворяет насущную потребность, общую для каждого сообщества, ни в одном из наших городов нет ничего подобного; есть только такие жалкие и неполные заменители, как гостиница, салун, танцевальный зал, комната отдыха и клуб. Едва ли возможно, чтобы мужчины и женщины, испытавшие на себе его преимущества и красоту, не требовали подобных зданий в своих родных городах.

[Иллюстрация: ФОТО VII. ИНТЕРЬЕР
ДОМА ОБЩИНЫ КЭМП-ШЕРМАН]

За оазисом Общественного клуба в Кэмп-Шерман простираются военные городки - эвклидов кошмар из голых досок, черных крыш и рвов, образующих мрачные картины прямых линий. Это архитектура Нужды в отличие от архитектуры Жадности, символом которой является красота витрин тех санитарных пригородов наших городов, созданных агентами по недвижимости и спекулятивными застройщиками. Ни то, ни другое не содержит какого-либо стойкого элемента красоты.

Но любовь к красоте в той или иной форме существует в каждом человеческом сердце, и если ей слишком долго или слишком строго отказывать, она находит свои собственные пути реализации. Это стремление к самовыражению через красоту - важный, хотя и малоизвестный феномен тех времен середины войны. В лагерях это проявляется в усилиях людей с особыми вкусами и талантами объединяться и создавать драматические организации, хоровые кружки и оркестры; и в более общем плане в расположении солдат петь вместе на работе, играть и на марше. Возрождение поэзии может быть истолковано как отвращение к преобладающей прозе; любительский театр в равной степени является протестом против бессмысленности и условности коммерческой сцены; в то время как движение общественного хора свидетельствует о желании избежать узкого профессионализма в музыке. Аналогичная ситуация возникла в области домашней архитектуры в форме неорганизованной, но широко распространенной реакции против дешевой и уродливой коммерциализации, которая доминировала в строительстве и отделке домов более непривлекательного класса. Это стало ясно несколько лет назад в большом количестве книг и журналов, посвященных планированию дома, строительству, отделке, меблировке и садовым поделкам. Успех, сопутствовавший этим публикациям, и их заметное влияние дают некоторое представление о масштабах этого восстания.

Но теперь следует обратить внимание на важный и несколько зловещий факт. Профессионал в этих различных областях эстетических устремлений проявляет либо безразличие, либо

активную враждебность ко всем видам любительских попыток самовыражения. Свободный стих вызывал насмешки профессоров метрики; движение Малого театра было торжественно запрещено такими учеными мужами, как Беласко и миссис Фиске; движение общественного хора неизменно встречало противодействие и непонимание со стороны профессиональных музыкантов; и, за редким исключением, более влиятельные архитекторы оставались в стороне от попыток оказать квалифицированную архитектурную помощь тем, кто не может позволить себе платить им десять процентов.

Таким образом, повсюду мы обнаруживаем мертвящую руку, наложенную на самовыражение демократического духа через красоту. Его враги - в его собственном доме; те, кто по природе и воспитанию должны быть его помощниками, вместо этого препятствуют ему. Почему они это делают? Потому что их утонченные эстетические натуры возмущены грубостью, от которой они сами могли бы легко избавиться, если бы захотели; потому что также их отшатывает несоответствие существующим условностям — условностям, настолько препятствующим внутреннему духу Новизны, что для того, чтобы воплотиться вообще, она должна с необходимостью отбросить их в сторону.

Но в каждой области эстетических устремлений то тут, то там появляется мужчина или женщина с незамутненным зрением, способные разглядеть в барахтанье неподготовленных дилетантов пробуждение *демоса* от его векового сна. Они, часто отказываясь от более прибыльных путей, оказывают свою квалифицированную помощь, не стремясь навязать Новизне древние изношенные формы, но путем переливания сознания, позволяющего ей создавать свои собственные формы. Таким человеком в архитектуре проявил себя Луи Салливан; в музыке Гарри Барнхарт, который вызывает сам дух песни у любой случайной толпы. *Демо-версии* впервые обрели голос в поэзии Уолта Уитмена, преемником которого является Вашел Линдси, человек, который прошел через Канзас, обменивая стихи на еду и жилье, обучая сыновей и дочерей фермеров петь его волнующие оды Покахонтас, генералу Буту и старому Джону Брауну. Айседора Дункан, Гордон Крейг, Метерлинк, Скрябин, возможно, слишком далеки от духа демократии, слишком пропитаны эстетизмом старого света, чтобы быть включенными в эту особую категорию, но все они разрушители имиджа, освободители и сыграли свою роль в подготовке поля для искусства демократии.

В новом устройении на архитектора ложится задача обеспечить соответствующую материальную среду для его новой жизни. Если он придерживается старых идей и лелеет старые убеждения, существовавшие до войны, он ничего не может сделать, кроме как воспроизвести их формы и моду; ибо архитектура, в конечном счете, - это всего лишь почерк сознания в пространстве, и материализм уже написал там все, что мог рассказать о своей неспособности удовлетворить разум и сердце человека. Какими бы прекрасными ни казались ему старые формы, они заявят о своей неадекватности поколениям, свободным от того тумана фамиллярности, который сейчас делает жизнь неясной. С другой стороны, если, подчинившись вдохновению *демоса*, он испытает изменение сознания, он станет по-настоящему творческим человеком.

Другими словами, его проблема состоит не в том, чтобы интерпретировать демократию в терминах существующих идиом, будь то классические или романтические, а в том, чтобы прочувствовать демократию в своем сердце и позволить ей создавать и определять свои новые формы через него. Не ему *навязывать*, а ему самому *навязываться*.

"Пассивный Мастер протянул свою руку
Огромной душе, которую он задумал"

говорит Эмерсон в *"Проблеме"*, стихотворении, которое, кажется, особенно адресовано архитекторам и которое каждому из них не мешало бы выучить наизусть.

Если он не знает, куда идти и что делать, чтобы эти великие силы сыграли на нем, пусть он обратит свое внимание на армию и армейские лагеря. Здесь уже воплощен дух демократии. Эти солдаты, жестоко вырванные из окружающей среды, лишенные всего, кроме элементарных жизненных потребностей; столкнувшиеся лицом к лицу со зловещей судьбой за пределами океана, кишящего людьми и акулами, сегодня являются счастливыми земли благодаря осознанию братства не как красивой теории, а как благословенного факта опыта. Они вернутся с идеями, которые не смогут высказать, с воспоминаниями, которые не смогут описать; они будут видеть сны и видения, и их сердца пробудятся к мощи, для которой у материализма даже нет названия.

Будущее страны будет в их молодых руках. Воссоздадут ли они на ее руинах тот вероломный феодализм, от которого их освободила война? Нет, они будут стремиться только к самовыражению, выражению того пробужденного и внутреннего духа, который создаст новую, истинную демократию. И поскольку это духовная вещь, она придет облаченной в красоту; то есть она найдет свое высшее выражение в формах искусства. Архитектор, помогающий в создании этого одеяния, будет в высшей степени благословлен, но только тот, кто соблюдал бдение в молитве и посте, будет в высшей степени квалифицирован.

III

ПОСЛЕ ВОЙНЫ

"Когда старый мир станет стерильным
И века изнемогают,
Он восстанет из обломков и наносов
Более справедливый мир завершен".

Мировая Душа. Эмерсон.

Тот, кому Мировая Душа "запрещает отчаиваться", не может не надеяться; и тот, кто надеется, пытается когда-либо представить себе тот "более прекрасный мир", жаждущий рождения за пределами этого промежутка крови и слез. Пророчество для всех, кроме помазанников, опасно и неопределенно, но даже в этом случае автор не может удержаться от попытки предвидеть архитектуру, которая, вероятно, возникнет из обломков и наносов, оставленных войной. В качестве основы для этого прогноза необходимо прежде всего кратко классифицировать выражение строительного импульса с того, что можно назвать психологической точкой зрения.

Вообще говоря, существует не пять архитектурных порядков — и не пятьдесят, — а всего два: *упорядоченный* и *Органичный*. Они соответствуют двум терминам той "неизбежной двойственности", которая делит жизнь пополам. Талант и гениальность, разум и интуиция, бромид и сульфит — вот некоторые из имен, под которыми мы их знаем.

Продуманная архитектура продумана и искусственна; создана талантом, управляется вкусом. Органическая архитектура, с другой стороны, является продуктом какой-то неясной внутренней потребности в самовыражении, которая находится на подсознательном уровне. Это как если бы сама Природа через какой-то человеческий орган своей деятельности обратила себя на служение сынам и дочерям человеческим.

Упорядоченная архитектура в ее лучших проявлениях - это продукт гордости, знаний, компетентности, уверенности, которые поражают воображение. Кажется, что он говорит о творениях Природы: "Я покажу вам трюк, который стоит двух таких". Тонкость геометрии Природы, ее бесконечное разнообразие и неожиданность аранжированная архитектура заменяет евклидову систему прямых линий и (по большей части) круговых изгибов, собранных и расположенных в соответствии со своей собственной определенной логикой. Это создано, но не креативно; это воображаемо, но не с воображением. Органическая архитектура одновременно креативна и с воображением. Она неевклидова в том смысле, что она многомерна, то есть предполагает расширение в направлениях и в регионы, где дух чувствует себя как дома, но о которых органы чувств не сообщают мозгу.

[Иллюстрация: ТАБЛИЦА VIII. ТВОРЧЕСКИЙ НАБРОСОК ГЕНРИ П. КИРБИ]

Чтобы прояснить ситуацию, можно сказать, что упорядоченная и органическая архитектура имеют примерно такое же отношение друг к другу, как пианино к скрипке. Пианино - это инструмент, который не издает диссонансов, если следовать правилам. Скрипка требует абсолютного слуха - внутренней прямооты. Это способ предать талантливому человека и прославить гения, стать единым целым с его телом и душой.

Конечно, само собой разумеется, что не всегда существует жесткая и быстрая дифференциация между этими двумя порядками архитектуры, но есть один верный способ, с помощью которого каждый из них может быть распознан. Если кажется, что функция создала форму, и если повсюду форма следует за функцией, изменяясь по мере того, как она меняется, здание органично; если, наоборот, "дом ограничивает дух", если здание представляет собой не лицо, а сколь угодно красивую маску, это пример упорядоченной архитектуры.

Готические соборы "Сердца Европы" — ныне места Армагеддона — представляют собой самое совершенное и мощное воплощение органического духа в архитектуре. После упадка средневекового феодализма — синхронного с упадком монашества — возобладали упорядоченная архитектура эпохи Возрождения; это совпало с расцветом гуманизма, когда жизнь становилась все более светской. В постренессансный, или научный, период, завершение которого, вероятно, ознаменовала война, произошло смешение языков; в архитектуре говорили только на чужих или мертвых языках, выученных наизусть.

Но поскольку это вообще что-либо, эстетически наша архитектура устроена так, что хотя бы благодаря действию закона противоположностей, или чередования, мы могли бы разумно ожидать, что следующее проявление будет Органичным. Однако для такого ожидания есть другие, более веские причины.

Органическая архитектура - это всегда цветок религиозного духа. Когда душа приближается к поверхности жизни, как это было в два мистических столетия Средневековья, она *организует* жизнь; и архитектура, наряду с другими искусствами, становится по-настоящему творческой. Информированная сила исходит не столько *от* человека, сколько *через* него. После войны этот

дух братства, рожденный в лагерях — как Христос родился в яслях — и воспитанный на полях сражений и в окопах Европы, вероятно, приобретет все атрибуты новой религии человечества, побуждая людей к такому героизму и самоотречению, возбуждая в них такие психические возвышения, которые характеризовали великие религиозные обновления прошлого.

Если это произойдет, то оно обязательно запечатлется в пространстве в виде прекрасной и новой архитектуры, которая "берет свою форму и солнечный цвет" не от скупого ума, а от богатого сердца. Эта архитектура по необходимости будет органичной, продуктом не самоутверждающихся личностей, а работы "Терпеливого Демона", организующего нацию в духовную демократию.

Автор отдает себе отчет в том, что в этой точке зрения мало от "научного духа"; но наука не в состоянии считаться с душой. Наука движется вспять, так какое же представление она может иметь о чудесном и вдохновленном богом будущем — или, если уж на то пошло, о каком-либо будущем вообще? Старые методы и категории больше не будут отвечать; упорядоченный ход эволюции был жестоко прерван землетрясением войны; вулканическое действие вытеснило водное действие. Окна человеческого разума смотрят уже не на знакомые холмы и долины, а на суровый, странный, опустошенный ландшафт, на вспаханную землю какого-то будущего урожая прошлых лет. Это конец Эпохи, *Кали—юга*- завершение главного цикла; но все циклы следуют в одной и той же последовательности: после зимы наступает весна, а после Железного века - Золотой.

Специфические черты этой органичной, вдохновленной богом архитектуры Золотого века, конечно, не могут быть распознаны никем, так же как и то, каким образом Великая Тайна заново предстанет перед сознанием. Художник с самым богатым воображением может воображать только в терминах уже существующего; он может говорить только на том языке, который выучил. Если этот язык заимствован из средневековья, он позволит своей фантазии воспарить в манере Генри Кирби в его *Образных набросках*; если же, наоборот, он научился мыслить в терминах классического народного языка, то *Architecturskizzen* Отто Рита предложит то, что он, вероятно, создаст. Оба результата будут максимально удалены от будущей реальности по той причине, что они так близки к нынешней реальности. И все же некоторые зачатки будущего должны быть скрыты даже в настоящем моменте. Путь мудрости состоит в том, чтобы искать их не в старой романтике и не в новом рационализме, а в тонком и постоянно меняющемся духе времени.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА IX. АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭСКИЗ ОТТО РИТА]

Самая современная нота, которая когда-либо звучала в бизнесе, дипломатии, общественной жизни, выражается фразой "Живи открыто!" Со всех сторон, в связи с любым видом человеческой деятельности, раздался крик: "Впустите свет!" Благодаря физическому соответствию, которое является результатом не совпадения, а действия оккультного закона, мы в самом реальном смысле впустили свет. В зданиях последнего типа, предназначенных для широкого использования, произошел общий отказ от той "ячеистой системы" из множества перегородок, которая создавала внешний вид перечницы, в пользу больших помещений, выполняющих разнообразные функции, освещенных обширными площадями из стекла. Хотя повышение эффективности продиктовало и определило эти изменения, это разрушение барьеров между людьми и более полное использование ими дневного света является символом роста братства и поиска душой духовного света.

Теперь, если это братство и этот поиск наберут объем и интенсивность, его физические символы обязательно умножатся и найдут все более совершенные формы проявления. Таким образом, и как практическая необходимость, и как символ, наиболее значимый и глубокий, мы, вероятно, станем свидетелями развития Дома Света в архитектуре, особенно по мере того, как человеческая изобретательность делает это все более осуществимым.

Стекло - это продукт, который все еще находится в стадии разработки, как и металлические приспособления для удержания его на месте и обеспечения герметичности швов при непогоде. Опасность несчастных случаев и пожаров была в значительной степени устранена за счет защиты деталей конструкции, использования проволочного стекла и других хитроумных устройств. Автор был проинформирован из надежных источников, что незадолго до начала войны за границей было изобретено и коммерчески осуществимо стекло, которое не пропускало тепловые лучи, но пропускало свет. Использование этого стекла позволило бы преодолеть последнюю трудность — выравнивание температур — и могло бы легко привести к созданию зданий совершенно нового типа, подход к которым виден в стиле экстерьера "пирс и гриль". Это применяется не только для коммерческих зданий, но и для других зданий совершенно иного назначения из-за его очевидных преимуществ. Замечательная квартира-студия Касс Гилберт на Западной Пятьдесят Седьмой улице, 200, Нью-Йорк, относится к зданию такого типа.

В поисках солнечного света в наших городах мы будем все чаще и чаще жить на крышах — летом на свежем воздухе, зимой под стеклянными навесами различной формы. Эта тенденция уже проявляется в тех новейших отелях, крыши которых представляют собой сады, трансформируемые в пруды для катания на коньках, с застекленными бельведерами для трапез в любую погоду. Ничто, кроме невежества и истощения, не стоит на пути использования пустующих помещений на крышах. Люди жили на крышах в прошлом, достаточно часто, и будут жить снова.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА Х. СТУДИЯ РОДЕНА, ЗАПАДНАЯ 57-я УЛИЦА, 200, НЬЮ-ЙОРК]

Постоянно стремясь ввысь за воздухом и светом, мы слишком часто превращали районы "центра города" в каньоны, окаймленные скалами, — "гранитные глубины, переходящие в гранитные бездны". Это было результатом не врожденной необходимости, а той конкурентной жадности, чей враг - всегда упускать именно то, к чему он стремится. Благодаря разумному сотрудничеству, подкрепленному законодательством, дороги и тротуары можно было бы сделать такими, чтобы солнечный свет разделялся с крышами.

Этого можно достичь двумя способами: последовательно отступая назад от фасадов — создавая верхнее освещение, террасы и замечательные побочные эффекты света и тени — или регулируя высоту зданий в соответствии с шириной их промежутков, заставляя ряды высоких зданий чередоваться с рядами низких, с редкими полностью изолированными "небоскребами", придающими разнообразие линии неба.

Эти и подобные проблемы городского планирования были проработаны теоретически с мельчайшими деталями и известны каждому изучающему науку о городах, но очень мало из всего этого было реализовано на практике — конечно, не по эту сторону моря, где права личности считаются настолько священными, что владелец собственности может совершать любые архитектурные нарушения, пока он ограничивает их своим собственным двором. Сила

"ИГ", слабость "должно быть", конфликтующие интересы и трусость законодателей ответственны за крайне иррациональный рост наших городов.

Поиск духовного света в среде материализма находит бессознательную символику иным способом, нежели поиск солнца. Она заключается в удивительном развитии искусственного освещения. С чисто утилитарной точки зрения нет почти ничего, чего сейчас нельзя было бы достичь с помощью света, за исключением превращения самого эфира в светоносный. Однако можно сказать, что эстетическое развитие этой области едва началось. Недавняя выставка в Сан-Франциско стала свидетелем первой сколько-нибудь важной успешной попытки усилить эффект архитектуры с помощью искусственного освещения и использовать цветной свет с учетом его чисто изобразительной ценности. Хотя с тех пор некоторые здания были иллюминированы с превосходным эффектом, остается правдой, что корсет, жевательная резинка, пиво и автомобильные небесные знаки нашего Великого Белого Пути указывают на высоту, до которой поднялось наше воображение в использовании этого прометеева дара любыми, кроме необходимых, способами. Внутреннее освещение, за исключением негативного, рассматривалось не с точки зрения красоты, а с точки зрения эффективности; инженер вытеснил эту область, исключив художника.

Все это является результатом атрофии той способности поклоняться и удивляться, которая одна вызывает настроение, из которого проистекает создание красоты. Свет мы рассматриваем только как удобство "видеть вещи со стороны", а не как силу и великолепие, которыми он является по своей сути. Его интенсивные и мощные вибрации и радужное великолепие его цвета тщетно бьются в дверь сознания. Когда мы пробудимся к этим вещам, мы организуем свет в язык спонтанных эмоций, точно так же, как из звука была организована музыка.

Попытка проследить эволюцию этой новой формы искусства, ставшей возможной благодаря современным изобретениям, указать, через какие фазы она, вероятно, пройдет на пути к каким совершенствам, не входит в задачи данного эссе, но то, что она обязательно придаст архитектуре новую славу, несомненно. Это произойдет двумя путями: напрямую, придавая цвет, качество, утонченность наружному и внутреннему освещению, и косвенно, приучая глаз к цветовым ценностям, подобно тому, как ухо приучается к музыке; таким образом, создается потребность в большем количестве цвета повсюду.

Как свет является видимым символом внутреннего сияния, так и цвет является знаком счастья, радости. Наши города такие тусклые и унылые в своих внешних проявлениях из-за груза забот, который давит на нас. Мы осуждаем счастливую безответственность дикаря и терпеливое довольство азиата своей судьбой, но и те, и другие способны создавать чудеса цвета в окружающей среде, недоступные цивилизованному человеку. Великолепие окон средневекового собора до сих пор является живым опровержением веры в то, что в те далекие времена человеческое сердце было печальным. Архитектура - это показатель внутренней жизни тех, кто ее создал, и всякий раз, когда она красочна, эта внутренняя жизнь несет в себе внутреннюю радость.

В наступающем Золотом веке жизнь будет радостной, и если она будет радостной, цвет снова войдет в архитектуру. Только наше психологическое состояние даже сейчас препятствует этому, поскольку мы богаты материалами и методами, позволяющими сделать такую полихромную возможной. В статье, опубликованной в недавнем номере *The Architectural Record*, г-н Леон В. Солон, пишущий с совершенно иной точки зрения, угадывает эту тенденцию и выражает

мнение, что цвет снова возрождается. Эта тенденция настолько заметна, и это мнение настолько разделяется, что мы можем с уверенностью смотреть на эволюцию цвета в архитектурном искусстве.

Вопрос о характере того, что можно назвать орнаментальным способом архитектуры Нового времени, является из всех вопросов самым неясным. Эволюция по линиям уже существующего нам здесь не помогает, поскольку у нас совершенно отсутствует какой-либо декоративный способ, из которого могло бы предположительно развиться новое и лучшее. Ничто так не выдает духовного банкротства конца Железного века, как это.

Единственный свет на эту проблему, который мы найдем, находится в области метафизики, а не в мире материальной реальности. Орнамент, в большей степени, чем любой другой элемент архитектуры, глубоко психологичен, это воплощение внутренней жизни. Это настолько верно, что любой затертый временем фрагмент прошлого, когда искусство было языком, обычно можно отнести к своему месту и своему периоду, настолько красноречиво он говорит о конкретном народе и конкретном времени. Таким образом, если бы мы могли обнаружить и понять неясное движение сознания в современном мире, мы могли бы получить некоторый ключ к языку, который оно позже найдет.

Ясно, что сознание уходит от своей поглощенности материальностью, потому что оно теряет веру в материализм. Ясновидение, психизм, возрождение мистицизма, оккультизма — эти знамения времени являются соломинками, которые показывают, в какую сторону сейчас дует ветер, и указывают на то, что современный разум начинает чувствовать себя как дома в том, что называется *четвертым измерением*. Эта фраза используется здесь в ином смысле, чем тот, в котором ее используют математики, но, как ни странно, четырехмерная геометрия предоставляет символы, с помощью которых некоторые из этих оккультных и мистических идей могут быть реализованы рациональным умом. Одна из наиболее привлекательных и вдохновляющих из этих идей заключается в том, что личное "я" является *проекцией* на план материальности метафизического "я", или души, с которой личное "я" связано так же, как тень объекта связана с самим объектом. Это замечательно совпадает с идеей, подразумеваемой во всех рассуждениях о высшем пространстве, о том, что фигуры объемной геометрии являются проекциями на пространство трех измерений, соответствующих четырехмерным формам.

Весь орнамент в конечном счете геометричен — иногда прямо геометричен, как в системе, разработанной маврами. Найдет ли психология нового устройства выражение в какой-нибудь адаптации четырехмерной геометрии? Идея далека от абсурда из-за декоративного качества, присущего многим правильным гипертвердым элементам четырехмерного пространства при проецировании на твердое и плоское пространство.

Если это предположение кажется слишком фантастичным, все же можно прибегнуть к закону аналогии при поиске того, что мы ищем. Каждое новое религиозное движение всегда разрабатывало символику, с помощью которой выражались и передавались его истины. Эти символы, вплетенные в саму ткань жизни народа, воплощаются им в своей орнаментальной форме. Скульптура греческого храма - это книжка с картинками о греческой религии; орнамент готического собора - настоящая библия христианской веры. Почти все самые красивые и долговечные украшения изначально были священными символами: свастика, "Око Будды", "Щит Давида", колесо, лотос и крест.

Теперь, когда "сумерки мира", последовавшие за войной, возможно, станут свидетелями *Аватары*- прихода Мирового Учителя, который восстановит на одном широком и древнем фундаменте тот храм Истины, который глупость и невежество человека постоянно разрушают. В таком случае впоследствии возникнет материальный аналог этого храма. Так родится архитектура будущего; и орнамент этой архитектуры расскажет в новом наборе символов историю обновления мира.

В этом предвидении послевоенной архитектуры автор не должен подразумевать, что эти вещи будут реализованы *непосредственно* после. Архитектура, по самой своей природе, является самым медлительным из всех искусств, реагирующим на естественную магию стремительного ума — это Калибан, а не Ариэль. После войны нация на какое-то время лишится человеческих сил, будет обременена долгами, повержена, измучена. Но в это время расплаты придет размышление, раскаяние.

И впредь я буду мудрым,
И буду искать милости. Что за трижды двойная задница
Неужели я должен был принимать этого пьяницу за бога,
И поклоняться этому тупому дураку".

С каким-нибудь таким эпилогом опустится занавес над великой драмой, которая сейчас подходит к завершению. Именно молодым поколениям, перевоплощенным душам тех, кто пал в битве, предстоит начать работу по выражению в бессмертных формах искусства видения того "более справедливого мира", который сейчас виден только как молния, во сне.

[Иллюстрация]

СОЧИНЕНИЯ

ОРНАМЕНТ ИЗ МАТЕМАТИКИ

Я

МИРОВОЙ ПОРЯДОК

Нет более достоверного факта, чем то, что мы живем в *упорядоченной* вселенной. Истине этой мировая война может на данный момент и при ближайшем рассмотрении показаться противоречащей, но размах человеческой истории и расположение звезд на своих курсах демонстрируют упорядоченность, которую невозможно отрицать.

Итак, в этом порядке, *число*— то есть математика — это больше, чем символ, это сама вещь. Откуда возник этот бурлящий поток жизни и куда он течет, мы не знаем; но то, что им управляют математические законы, подтверждают все наши знания во всех областях. Если бы это было не так, само знание было бы невозможно. Именно потому, что человек - счетное животное, он является хозяином всех зверей земли.

Число - это мелодия, под которую все движется и как бы создает музыку; оно присутствует в пульсе крови не меньше, чем в усыпанном звездами небе. Это необходимое сопутствие как выгодной сделке, так и химическому эксперименту и утонченному неистовству поэта. Музыка -

это число, ставшее слышимым; архитектура - это число, ставшее видимым; природа геометризируется не только в своих кристаллах, но и в своих самых замысловатых арабесках.

Если число действительно является универсальным растворителем всех форм, звуков, движений, не можем ли мы сделать из него основу новой эстетики — ткацкий станок, на котором можно ткать узоры, подобных которым мир никогда не видел? Попытка сделать такую вещь — основать искусство на математике — доказывает (кто-нибудь обязательно скажет) совершенно неправильное представление о природе и функциях искусства. "Искусство — это источник спонтанных эмоций" - что, следовательно, оно может иметь общего с самым сухим, наименее спонтанным занятием человеческого ума, вошедшим в поговорку? Но приведенное выше определение завершается утверждением, что эта эмоция достигает души "по различным каналам". Переход может быть осуществлен только через какой-то чувственный элемент, какой-то язык (в самом широком смысле), и в него неизбежно должны входить элементы числа и формы — математика "там", и ее нельзя обдумать или опровергнуть.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА XI. ВООБРАЖАЕМАЯ КОМПОЗИЦИЯ: ПОРТАЛ]

Но придавать значение математике, а не эмоциям, которые она выражает, разве это не значит впадать в затасканную временем ересь искусства ради искусства, то есть искусства ради формы - искусства ради математики? На это возражение есть ответ, и поскольку этот ответ содержит суть всего вопроса, охватывает положение, с помощью которого этот тезис должен оставаться в силе или опровергаться, он должен быть полным и ясным.

Что же, в конечном счете, стремится выразить все искусство, которое не является чисто личным и эпизодическим? Разве это не *мировой порядок*? — то самое, что религия, философия, наука стремятся выразить в соответствии со своей различной природой и методами? Восприятие мирового порядка художником вызывает эмоцию, которой он может дать выход только в терминах числа; но число само по себе является наиболее абстрактным выражением мирового порядка. Таким образом, форма и содержание искусства не различны, а одинаковы. Глубокое понимание этого, вероятно, вдохновило Патера на знаменитое высказывание о том, что любое искусство стремится к состоянию музыки; ибо музыка по самой своей природе является мировым порядком, выраженным в терминах числа, в смысле и степени, недостижимых ни в одном другом искусстве.

Это не просто словесное жонглирование. Мы так долго страдали от этапа развития искусства, который превозносит личное в противоположность космическому, что упустили из виду тот факт, что великие искусства древности, предшествовавшие Ренессансу, настаивали на космическом, или безличном аспекте, и только на нем, точно так же, как и восточное искусство даже сегодня. Тайная сущность, архетипическая идея предмета - вот что занимает восточного художника, как это было у египтянина и грека. Мы, жители Запада, сегодня с таким же рвением стремимся зафиксировать случайный и эфемерный аспект — тень определенного облака на определенном пейзаже; улыбку на лице конкретного человека, в узнаваемой комнате, в определенный момент времени. О символическом искусстве, об универсальных эмоциях, выражающих себя в универсальных терминах, нам почти нечего показать.

Причина этого, во-первых, в нашей любви и понимании конкретного и личного: нас интересует *аспект мира*, а не *миропорядок*; и, во-вторых, в неадекватности современных форм художественного самовыражения для передачи нашего ощущения вечной тайной сути вещей

такой, какой она предстает нашим юным глазам. Столкнувшись с этой трудностью, мы уклонились от нее, и наши амбиции сузились до изображения тех аспектов, которые скрывают нашу бедность из виду. Дело не в бедности техники — мы достаточно ловки; и не в бедности изобретательности — мы достаточно умны; это бедность духовного банкрота, пытающегося отвлечь внимание расточительной демонстрацией самой маленькой из мелких монет.

Здесь имеется в виду только искусство пространства; искусствам времени — музыке, поэзии и (письменной) драме, — использующим более гибкие средства, повезло больше, хотя они тоже в некоторой степени страдают от поклонения богу порядка, богу случая.

Исправление этого заключается в возвращении к первым принципам: принципам настолько фундаментальным, что они не претерпевают изменений, какими бы новыми и разнообразными ни были их иллюстрации. Эти принципы воплощены в числах, и, можно сказать, нигде больше они не воплощены в таком совершенстве. Математика - это не та сухая и смертоносная вещь, которой кажется наше преподавание и то, как мы ее используем. Математика - это начертание на человеческом сознании самого Духа Жизни. Это открыли другие до Пифагора, и это открытие ожидает и нас.

Указывать на то, каким образом математика могла бы привести к созданию элементов новой эстетики, выходит за рамки данного эссе, поскольку выходит за рамки компетенции его автора, но он берет на себя смелость выделить один этап: орнамент и рассмотреть его с этой точки зрения.

Орнамент, которым сейчас пользуются все, был извлечен из мусорного ведра веков. Какому декоративному *мотиву*, обладающему какой-либо универсальностью, ценностью или важностью, меньше ста лет? Мы продолжаем использовать жимолость, акант, ладан, яйцо и дротик не потому, что они подходят для любого применения, для которого мы их используем, а потому, что они прекрасны *сами по себе*. Почему они прекрасны? Это не потому, что они являются в высшей степени условными изображениями природных форм, которые сами по себе прекрасны, а потому, что они выражают космические истины. Жимолость и лист аканта, например, выражают идею последовательных импульсов, нарастающих, достигающих максимума и нисходящих - распространяющихся из некоего средоточия силы способом, универсальным для всей природы. Наука признает в спирали архетипическую форму, независимо от того, находится ли она в водовороте или в туманности. Лад - это серия весьма условных спиралей: переведите его из углового состояния в изогнутое, и мы получим диапазон волн; изолируйте его, и мы получим спираль. Яйцо и дротик - фаллические эмблемы, женская и мужская; или, если вам больше нравится, в виде эллипса и прямой линии, они являются символами конечного существования, противопоставленными бесконечности. [Рисунок 1.]

[Иллюстрация: рисунок 1.]

Предположим, что мы решаем отказаться от этих и других драгоценных наследий не потому, что они утратили свою красоту и значение, а скорее из—за их многочисленных ассоциаций с прошлым, которое война внезапно делает более отдаленным, чем это делали медленные столетия; предположим, что мы решаем заменить эти символы другими, не менее наполненными красотой и значением, но более непосредственно почерпнутыми из неисчерпаемого источника математической истины, - как мы приступим к работе?

Нам не нужно *приниматься* за работу, потому что мы это уже сделали, мы всегда делаем это, неосознанно и не зная причины. Все орнаменталисты — субъективные математики - возможно, удивительное утверждение, но оно может быть подтверждено бесчисленными забавными способами, из которых будут показаны два.

[Иллюстрация: рисунок 2.]

Рассмотрим сначала ваш календарь — ваш календарь, банальную страницу которого, сообщив вам информацию о дне выплаты, сроке платежа и праздничных днях, вы без зазрения совести стираете в конце каждого месяца, не обращая внимания на тот факт, что, будь ваши интересы менее грязными и личными, он рассказал бы вам о том порядке, который пронизывает вселенную; заставил бы вас кое-что понять о музыке сфер. Ибо на этой знакомой шахматной доске наших дней числовые схемы таинственны, "волшебны"; каждое отдельное число подобно пауку в центре удивительной математической паутины. Иными словами, обнаруживается, что каждое число составляет половину суммы пар чисел, окружающих его по вертикали, горизонтали и диагонали: все пары складываются в одну и ту же сумму, а центральное число делит эту сумму на два. Графическое указание этого факта на циферблате календаря с помощью системы пересекающихся линий создает классическую решетку радиатора, дорогую сердцу каждого автомобильного рисовальщика. [Рисунок 2.] Здесь прослеживается очевидная связь между математическим фактом и орнаментальным способом, являющаяся результатом случайности или по причине какой-то подсознательной связи между творческой и рассуждающей частями разума.

Чтобы показать на примере, отличном от этого дневного акростиха, как инстинкт создания узоров бессознательно следует по намеченному математикой пути, внимание читателя обращается к дизайну старого колониального покрывала, показанного на рисунке 3. Рядом с этим, в правом верхнем углу, находится магический квадрат из четырех. То есть все столбцы цифр, из которых он состоит: вертикальный, горизонтальный и диагональный, складываются в одну и ту же сумму: 34. Анализ этого квадрата показывает тот факт, что он составлен из цифр двух разных порядков счета: обычного порядка, начинающегося с левого верхнего угла и считываемого вдоль и поперек обычным способом, и обратного -обычного, начинающегося с нижнего правого угла и считываемого поперек и вверх. Обнаруживается, что фигуры в четырех центральных ячейках и в четырех внешних угловых ячейках относятся к первой категории, а остальные фигуры - ко второй. Теперь, если ячейки обычного порядка будут представлены белым цветом, а ячейки обратного обычного - черным, будет создан именно такой узор, который формирует декоративный мотив стеганого одеяла.

Можно утверждать, что эти два примера связи между орнаментом и математикой случайны и, следовательно, ничего не доказывают, но они, по крайней мере, дают подсказку, не воспользоваться которой художнику было бы глупо. Пусть на этот раз он приступит к своей проблеме напрямую и посмотрит, нельзя ли заставить число дать то, что он ищет, а именно красивые и новые пространственные ритмы.

Мы знаем, что *порядку*присуща красота, что необходимость того или иного рода является родоначальницей красоты. Красота в архитектуре в значительной степени является результатом структурной необходимости; красота в орнаменте может проистекать из числовой необходимости. Понятно, что расположение чисел в магическом квадрате необходимо — они должны быть расположены определенным образом, чтобы сумма в каждом столбце была

одинаковой. Тогда проблема заключается в том, чтобы заставить эту необходимость открыться глазу. Сейчас большинство магических квадратов содержат *магический путь*, обнаруживаемый путем следования чисел от ячейки к ячейке в их естественном порядке. Поскольку это необходимая линия, нас не должно удивлять, что она часто бывает еще и красивой.

[Иллюстрация: рисунок 3.]

Рисунок слева на рис. 4 представляет наименьшую совокупность чисел, которую можно расположить в виде магического квадрата. Каждый вертикальный, горизонтальный и угловой диагональный столбцы складываются в 15, а сумма любых двух противоположных чисел равна 10, что в два раза больше центрального числа. Волшебный путь - это бесконечная линия, образованная путем следования свободной рукой числам в их естественном порядке, от 1 до 9 и снова обратно к 1. Рисунок справа от рисунка 4 представляет собой ту же линию, переведенную в орнамент путем ее переплетения и заполнения больших промежутков простыми цветочными формами. Она была выполнена из белой штукатурки и выполняла функцию вентиляционной решетки.

Сейчас количество магических квадратов практически безгранично, и хотя все они не дают волшебных линий такой красоты, как этот, некоторые содержат еще более богатые декоративные возможности. Носуществуют и другие способы получения орнамента из магических квадратов, на которые уже намекали при обсуждении колониального лоскутного одеяла.

[Иллюстрация: рисунок 4.]

[Иллюстрация: рисунок 5.]

Иногда обнаруживается, что магические квадраты с четным числом ячеек состоят из чисел, расположенных не только в комбинациях обычного и обратного обычному порядку счета, но и с участием двух других: обратного обычному (начиная с верхнего правого угла, поперек и вниз) и перевернутого обратного (начиная с нижнего левого угла, поперек и вверх). Если в таком магическом квадрате заменить числа, принадлежащие каждому порядку, простым графическим символом, узор спонтанно оживает. Рисунки 5 и 6 иллюстрируют этот метод, а рисунки 7 и 8 - преобразование некоторых из этих квадратов в более насыщенные узоры путем уточнения символов с соблюдением их расположения. Лишь при небольшом напряжении воображения можно было бы представить, что красивая ширма из пробитого камня из Равенны, показанная на рис. 9, была изготовлена в соответствии с этим методом, хотя, конечно, на самом деле это было не так. Некоторые из аранжировок, показанных на рисунке 6, имеют близкие аналогии с акустическими фигурами, выполненными с помощью музыкальных тонов песком на листе металла или стекла.

[Иллюстрация: рисунок 6.]

[Иллюстрация: рисунок 7.]

Знаменитый квадрат Франклина из 16 ячеек можно превратить в красивый узор, обозначив некоторые линии, которые дают суммирование 2056 года, разными символами, как показано на рисунке 10. Свободный перевод этого рисунка в узорную кирпичную кладку показан на рисунке 11.

Если эти процессы кажутся чрезмерно сложными для достижения простого результата — например, поджога дома ради получения жареного поросенка, — существуют другие, более простые способы получения орнамента из математики, поскольку истины чисел находят прямое и совершенное выражение в геометрических фигурах. Возведение числа в квадрат — возведение его во вторую степень — находит графическое выражение в плоской фигуре квадрата; а возведение числа в куб — возведение его в третью степень — в объемной фигуре куба. Теперь квадраты и кубы с незапамятных времен были признаны полезными декоративными мотивами. Дизайнер может обращаться с другими элементарными геометрическими фигурами, конкретизирующими для глаза истины абстрактных чисел, таким образом, чтобы орнамент получался наиболее разнообразным и обильным. Мавританские потолки, готический узор на окнах, переплеты Гролье — все указывает на богатство этой области.

[Иллюстрация: рисунок 8.]

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА XII. ВООБРАЖАЕМАЯ КОМПОЗИЦИЯ. БАЛКОН]

[Иллюстрация: рисунок 9.]

Предположим, например, что мы пытаемся декоративно оформить такие простые фигуры, как три низших платоновых тела — тетраэдр, гексаэдр и октаэдр. [Рисунок 12.] Их проекция на плоскость дает ритмичное разделение пространства из-за присущей им симметрии. Эти выступы соответствовали бы сети линий, видимых при просмотре через стеклянное пресс-папье заданной формы, линии образованы соединением нескольких граней. На рисунке 13 представлены декоративные полосы, созданные таким образом. Додекаэдр и икосаэдр, имеющие больше граней, дают более сложные узоры, и нет предела разнообразию интересных рисунков, которые можно получить этими прямыми и простыми средствами.

[Иллюстрация: рисунок 10.]

Если автор до сих пор добивался успеха в своем изложении, должно быть достаточно ясно, что из неисчерпаемого источника математики можно почерпнуть свежую красоту. Но каково ее значение? Украшение должно *что-то значить*; оно должно иметь какое-то отношение к доминирующей идее дня; оно должно выражать психологическое настроение.

Каков психологический настрой? У нас переходный возраст; мы живем в меняющемся мире. С одной стороны, мы являемся свидетелями разрушения многих старых кристаллов мысли, с другой — чувствуем давление тех сил, которые должны создать новое. Каков первый видимый творческий акт природы? Формирование геометрического кристалла. Художник должен понять этот намек и перевести геометрию в новый орнаментальный режим; тем самым он докажет, что находится в связи *anima mundi*. Только благодаря установлению таких отношений в мире рождается новая красота.

[Иллюстрация: рисунок 11.]

Орнамент в его примитивных проявлениях скорее геометрический, чем натуралистический. В некотором смысле странно, что абстрактное и метафизическое должно предшествовать конкретному и чувственному. Было бы естественно предположить, что человек сначала будет подражать окружающим его вещам, но самое беглое знакомство с первобытным искусством показывает, что он гораздо более склонен к грубой геометризации. Теперь нет необходимости

предполагать, что мы должны вернуться к условиям дикости, чтобы поверить, что в этом вопросе о здоровой эстетике мы должны начинать с того, с чего всегда начиналось искусство, — с чисел и геометрии. Тем не менее существует тонко ироничный взгляд, которого оправданно придерживаться в отношении вполне очевидных аспектов американской жизни, в свете которых эта жизнь, по-видимому, имеет гораздо больше общего с дикостью, чем с культурой.

[Иллюстрация: рисунок 12.]

[Иллюстрация: рисунок 13.]

Показательным примером является замена учебы легкой атлетикой в наших колледжах: состязание мускулов вызывает гораздо больший интерес и энтузиазм, чем любое состязание в остроумии. Мы сохраняем дику привычку пожирать трупы убитых животных еще долго после того, как необходимость в этом отпала, а некоторые даже убивают невинных диких животных, называя их свирепостью спортом. Наши женщины украшают себя мехами и перьями, плодами корыстной и систематической резни; мы исполняем оргиастические танцы под музыку рожков, барабанов и тарелок — короче говоря, у нас дикая психология, лишенная живого религиозного инстинкта и верного декоративного чувства цвета и формы.

Но это, конечно, верно только для поверхности и залитых солнцем теней великого демократического прилива. В его глубинах скрываются всевозможные тонкости и изощренность, высокие устремления и реакция на красоту и мудрость, весьма далекие от описанной выше стадии развития амебы. На этой последней стадии простые фигуры евклидовой плоскости и объемной геометрии — фигуры, понятные любому ребенку, — являются подходящими символами, но для этого другого, более развитого состояния сознания — менее очевидного, но более важного — они не подойдут. Необходимо искать что-то более сложное и непонятное, если мы хотим иметь орнаментальный прием, способный выразить не только простоту, но и сложность современной психологии. Это нужно искать не за пределами области геометрии, а внутри нее, и путем расширения уже описанных методов. Существует совершенно современное развитие математической науки: геометрия четырех измерений. Это представляет собой освобождение ума от тирании простых видимостей; поворот сознания в новом направлении. Поэтому он имеет высокое символическое значение как символ того отхода от материализма, который является столь заметным явлением времени.

Конечно, тем, чье представление о четвертом измерении сродни представлению друга автора, который описал его как "вагон с дырками", идея извлечь из него какую-либо практическую выгоду не может не показаться абсурдной. В этой форме слов "четвертое измерение" есть что-то такое, что, по-видимому, вызывает у определенных умов своего рода ментальную фобию, делая их неспособными к восприятию или рассуждению. Такие люди, поскольку они не могут воткнуть в него свою трость, утверждают, что четвертое измерение не имеет математической или философской обоснованности. Поскольку невежество в этом вопросе очень распространено, следующее эссе будет посвящено рассмотрению четвертого измерения и его связи с новым орнаментальным способом.

[Иллюстрация]

II

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Тему четвертого измерения нелегко понять. К счастью, художнику в области дизайна не нужно далеко проникать в эти увлекательные залы мысли, чтобы воспользоваться преимуществами, к которым он стремится. Тем не менее, сосредоточенность ума на этой "математической сказке" не может не расширить его интеллектуальный и духовный кругозор и не развить его воображение - этот лучший инструмент во всем его арсенале инструментов.

В качестве введения в предмет проф. Джеймс Бирни Шоу в статье в *Научном ежемесячнике* говорит следующее:

Вплоть до периода Реформации алгебраические уравнения более чем третьей степени не одобрялись как не имеющие реального значения, поскольку не существует четвертой степени или измерения. Но около ста лет назад эта химера стала реальностью, и сегодня она создает новый мир для физики, в котором механика может стать геометрией, время может быть скоординировано с пространством, а каждая геометрическая теорема в мире является физической теоремой в мире экспериментов, изучаемой в лаборатории. Поистине поразительно, когда ученому говорят, что искусственный мир грез математика более реален, чем тот, который он видит с помощью своих гальванометров, ультрамикроскопов и спектроскопов. Не имеет большого значения, что он отвечает: "Ваш четырехмерный мир - это всего лишь аналитическое объяснение моих феноменов", поскольку факт остается фактом, что в четырехмерном пространстве математика существует пространство, ни в каком смысле этого термина не производное от опыта, какой бы мощной дистилляции ощущений или восприятий ни прибегали, поскольку оно вообще не содержится в жидкости, которую предоставляет опыт. Это продукт творческой силы математического разума, и его объекты реальны точно так же, как куб, квадрат, круг, сфера или прямая линия. Мы способны видеть проницательным взглядом математической проницательности, что эти фантастические формы мира относительности не менее реальны, чем те, которые считаются несотворяемыми или неразрушимыми в игре сил природы.

Только эти "фантастические формы" должны волновать художника. Если с помощью какой-то могущественной магии он может перенести их в мир чувственных образов так, что они будут звучать музыкой для глаз, ему не нужно даже вдаваться в вопрос об их реальности, но для достижения этой трансмутации он должен знать, по крайней мере, что-то о странных законах их существования, должен прислушаться к волшебной сказке, в которой каждая теорема является парадоксом, а каждый парадокс - математическим фактом.

Он должен представить себе пространство из четырех взаимно независимых направлений; пространство, которое имеет направление под прямым углом ко всем известным нам направлениям. Мы не можем указать на это, мы не можем представить себе это, но мы можем рассуждать об этом с точностью, которая практически абсолютна. В таком пространстве, конечно, можно было бы провести четыре осевые линии, все пересекающиеся в одной точке и все взаимно расположенные под прямым углом друг к другу. Каждое сверхтвердое тело четырехмерного пространства имеет эти четыре оси.

Обычные гипертвердые материалы (аналогичные платоновым твердым телам трехмерного пространства) - это "фантастические формы", которые окажутся полезными художнику. Он

должен научиться вытягивать их вперед по этим осевым линиям. То есть пусть он выстраивает свои фигуры, пространство за пространством, развивая их от более низких пространств к более высоким. Но поскольку он не может войти в четвертое измерение и построить их там, ни даже в третье — если он ограничивается листом бумаги, — он должен искать какую-то форму *представления* высшего в низшем. Это процесс, с которым он уже знаком, поскольку использует его каждый раз, когда рисует перспективу, представляющую собой изображение твердого тела на плоскости. Все, что требуется, - это расширение метода: сверхтвердое тело может быть представлено в виде трехмерной фигуры, а это, в свою очередь, может быть спроецировано на плоскость. Достигнутый результат будет представлять собой перспективу перспективы — репрезентацию репрезентации.

Это может показаться непонятным для непосвященных, и это правда, что плоская проекция некоторых обычных гипертвердых тел является ошеломляюще сложной задачей, но автор настолько уверен, что этот вопрос настолько понятен среднему нематематическому уму, что он готов подвергнуть свою уверенность практической проверке.

Предлагается разработать представление тессеракта или гиперкуба на бумаге этой страницы, то есть в пространстве двух измерений. Давайте начнем как можно дальше назад: с точки. Предполагается, что эта точка, *a*, [рисунок 14] движется в направлении *w*, образуя линию *ab*. Затем эта линия перемещается в направлении под прямым углом к *w*, а именно *x*, на расстояние, равное ее длине, образуя квадрат *a b c d*. Теперь, чтобы квадрат превратился в куб при перемещении в третье измерение, он должен был бы двигаться в направлении, перпендикулярном как *w*, так и *x*, то есть за пределы плоскости бумаги - вообще от нее, либо вверх, либо вниз. Конечно, это невозможно, но третье направление может быть *представлено* на плоскости бумаги.

[Иллюстрация: рисунок 14. ДВЕ ПРОЕКЦИИ ГИПЕРКУБА ИЛИ ТЕССЕРАКТА И ИХ ПЕРЕВОД В ОРНАМЕНТ.]

Представим его как направленный по диагонали вниз вправо, а именно *y*. Затем в направлении *y* и на расстоянии, равном длине одной из сторон квадрата, рисуется другой квадрат, *a'b'c'd'*, представляющий исходный квадрат в конце его перемещения в третье измерение; и поскольку при этом перемещении ограничивающие точки квадрата очерчены линиями (ребрами), необходимо соединить соответствующие углы двух квадратов с помощью линий. Это завершает рисунок и позволяет получить изображение куба на плоскости с помощью совершенно простого и знакомого процесса. Его шесть граней легко распознаются глазом, хотя только две из них выглядят квадратами из-за особенностей изображения.

Теперь перейдем к прыжку в пропасть, который будет не таким страшным, поскольку не предполагает смены метода. Куб должен переместиться в четвертое измерение, создав там гиперкуб. Это невозможно по той причине, что куб должен был бы вообще выйти из нашего пространства — трехмерное пространство не будет содержать гиперкуба. Но и сам куб не содержится в плоскости бумаги; он только *представлен* там. Направление *y* нужно было представить, а затем произвольно установить; таким же образом мы можем произвольно установить четвертое направление. Поскольку он находится под прямым углом к *y*, его указание может быть направлено по диагонали вниз, а влево — в направлении *z*. Поскольку *y*, как известно, находится под прямым углом как к *w*, так и к *x*, *z* находится под прямым углом ко всем

трем, и таким образом мы установили четыре взаимно перпендикулярные оси, необходимые для завершения рисунка.

Теперь куб должен переместиться в направлении z (четвертое измерение) на расстояние, равное длине одной из его сторон. Так же, как мы делали ранее в случае с квадратом, мы рисуем куб в его новом положении ($ABB'D'C'C$), а также, как и раньше, соединяем каждую вершину первого куба с соответствующей вершиной другого, потому что каждая из этих точек создает линию (ребро), каждая линия - плоскость, а каждая плоскость - сплошное тело. Это тессеракт или гиперкуб в плоской проекции. Известно, что он состоит из 16 точек, 32 линий и 8 кубов, составляющих фигуру. Эти кубы расположены парами и могут быть легко идентифицированы. [1]

Тессеракт, изображенный на рисунке 14, показан в соответствии с условностями наклонной или двухточечной перспективы; он также может быть представлен способом, соответствующим параллельной перспективе. Параллельная перспектива куба выглядит как квадрат внутри другого квадрата с линиями, соединяющими четыре вершины одного с вершинами другого. Третье измерение (то, что находится за плоскостью листа) здесь понимается как находящееся не за пределами первого квадрата, *авнутри* них. С таким же успехом мы можем представить себе четвертое измерение как "за пределами того, что находится внутри". В этом случае мы получили бы визуализацию тессеракта, как показано на рисунке 14: куб внутри куба, пространство между которыми занято шестью усеченными пирамидами, каждая из которых представляет куб. Большой внешний куб представляет исходный порождающий куб в начале его движения в четвертое измерение, а маленький внутренний куб представляет его в конце этого движения.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА XIII. ВООБРАЖАЕМАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
ЗАЛ ДЛЯ АУДИЕНЦИЙ]

Эти две проекции тессеракта на плоское пространство не единственно возможные, но они типичны. Некоторое представление о разнообразии аспектов можно получить, представив, как гнездо взаимосвязанных кубов (сделанных из проволоки для взаимопроникновения), объединенных в единую симметричную фигуру трехмерного пространства, будет появляться с нескольких разных направлений. Каждый вид приводил бы к новым разделениям пространства, и все они были бы ритмичными — следовательно, поддающимися преобразованию в орнамент. С и D представляют собой такие переводы А и В.

Чтобы прочнее закрепить эти незнакомые идеи в сознании читателя, позвольте ему выполнить еще одно упражнение творческого воображения и сконструировать, используя несколько иной метод, изображение шестигранника, или 16-гедроида, на плоскости. Это правильное твердое тело четырехмерного пространства состоит из шестнадцати ячеек, каждая из которых представляет собой правильный тетраэдр, тридцати двух треугольных граней, двадцати четырех ребер и восьми вершин. Это коррелят октаэдра трехмерного пространства.

Сначала необходимо установить наши четыре оси, все взаимно под прямым углом. Если мы проведем три линии, пересекающиеся в одной точке и составляющие углы в 60 градусов каждая, то нетрудно представить, что эти линии находятся под прямым углом друг к другу в трехмерном пространстве. Четвертую ось мы будем считать проходящей вертикально через

точку пересечения трех прямых, так что мы видим ее только в поперечном сечении, то есть как точку. Важно помнить, что все углы, образованные четырьмя осями, являются прямыми углами, что возможно только в пространстве четырех измерений. Поскольку 16-гедроид является симметричным гипертвердым телом, все его восемь вершин будут равноудалены от центра содержащей их гиперсферы, "поверхность" которой они будут пересекать в симметрично расположенных точках. Эти вершины устанавливаются в нашем представлении путем описания окружности — плоской проекции гиперсферы - вокруг центральной точки пересечения осей. (Рисунок 15, слева.) Там, где каждый из них пересекает окружность, будет установлена вершина 16-гедроида. Теперь от каждой вершины необходимо провести прямые линии друг к другу, каждая линия представляет собой один край шестнадцати четырехгранных ячеек. Но поскольку два конца четвертой оси находятся прямо напротив друг друга и противоположны точке обзора, все эти линии не отображаются на диаграмме слева. Поэтому возникает необходимость *слегканаклонить* фигуру, чтобы стала видна четвертая ось, сильно укороченная, а вместе с ней и все линии, составляющие фигуру. Результатом является проекция 16-гедроида, показанная справа на рисунке 15. [2] Здесь не случайное расположение линий и областей, а "тень", отбрасываемая архетипической фигурой высшего пространства на план нашей материальности. Это чудо, тайна, поражающая воображение, противоречащая опыту, но имеющая такое же право на место в высшем суде разума, как и любая из более знакомых фигур, с которыми имеет дело геометрия. Переведенный в орнамент, он создает такой повсеместный узор, как показано на рисунке 16, и узор, украшающий занавески справа и слева от рис. XIII. Есть также другие интересные проекции 16-гедроида, на которые здесь нет необходимости вдаваться.

[Иллюстрация: рисунок 15. ОСИ ПРЯМОГО ОБЗОРА ПОКАЗАНЫ ЖИРНЫМИ ЛИНИЯМИ С НАКЛОНОМ
ВЕРШИНЫ ОБЗОРА ПОКАЗАНЫ КРУЖКАМИ [16-ГЕДРОИД В ПЛОСКОЙ ПРОЕКЦИИ]]

Ибо, если автор был успешен в своем изложении до этого момента, должно быть достаточно ясно, что четырехмерная геометрия способна создавать свежие и интересные орнаментальные мотивы. Продвигая свою демонстрацию дальше и увеличивая количество иллюстраций, он лишь углубился бы в область, уже пройденную в его книге "*Проективный орнамент*" и во второй лекции Скаммона.

Конечно, этот сложный механизм создания вполне очевидных и даже обычных декоративных мотивов может показаться некоторым читателям чем-то вроде "кошмарной механики" Голдберга, в которой самые абсурдные и замысловатые устройства создаются для достижения самых простых целей. Автора нисколько не смущают подобные критические замечания. Если рисунки, рассматриваемые в этой главе, "очевидны и даже заурядны", то это так по той причине, что они были выбраны не столько с прицелом на их интерес и красоту, сколько для того, чтобы их можно было разработать и продемонстрировать в рамках упорядоченного процесса, который не должен слишком обременять терпение и интеллект читателя. Четырехмерная геометрия порождает бесчисленное множество других узоров, красоту и интерес которых невозможно оспорить, - узоров, недоступных самому умному дизайнеру, не знакомому с проективной геометрией.

[Иллюстрация: рисунок 16.]

Большая потребность художника-декоратора заключается в этом или в каком-то другом прочном фундаменте. Не имея этого, он был вынужден строить либо на зыбучих песках своей собственной фантазии, либо на обломках и осадочных породах прошлого. Геометрия обеспечивает этот надежный фундамент. Возможно, нам придется усердно работать и копать глубоко, но результаты будут стоять затраченных усилий, ибо только на таком фундаменте может возникнуть красивый и прочный храм.

В подтверждение своего общего утверждения о том, что основой любого эффектного декора являются геометрия и число, автор, в заключение, желает обратить внимание читателя на рисунок 17, представляющий собой слегка измененное изображение знаменитого зодиакального потолка храма Дендера в Египте. Солнце и его корона были заменены зодиакальными знаками и символами, заполняющими центр оригинала, поскольку для кого-либо, кроме египтолога, они не имеют смысла. Во всех основных чертах рисунок точно соответствует оригиналу — действительно, был прорисован по измеренному рисунку.

[Иллюстрация: Рис. 17. ПОТОЛОЧНОЕ УКРАШЕНИЕ ИЗ ХРАМА
В ДЕНДЕРЕ]

Перед вами одна из самых великолепных декоративных схем во всем мире, созданная с чувством равновесия и ритма, превосходящими возможности современного художника, и выполненная с мастерством, недоступным современному мастеру. Факт, который в первую очередь бросается в глаза наблюдателю, заключается в том, что эта вещь настолько очевидно математична по своим ритмам, что свести ее к терминам геометрии и числа не составляет особого труда. Сравните застывшую музыку этих рифмованных и связанных фигур с беспорядочными композициями даже наших лучших художников—декораторов, и споры станут излишними - очевиден факт, что мы потеряли нечто ценное и жизненно важное из искусства, секретом которого владели древние.

Именно к восстановлению этих древних истин и открытию новых пространственных ритмов—ставших возможными благодаря прогрессу математической науки, призывает автор. Художники, архитекторы, дизайнеры, вместо того чтобы жевать жвачку текущей моды, приходите на эти пастбища новыми!

[Иллюстрация]

[Примечание 1: Восемь кубов на рисунке 14 представлены следующим образом: abb'd'c'c'; ABB'D'C'C'; abcDCA; a'b'd'C'A'; abb'B'A'A'; cdd'D'C'C'; bb'd'D'DB; aa'c'C'CA.]

[Примечание 2: Шестнадцать ячеек шестигранника следующие:
ABCD: A'B'C'D': AB'C'D': A'BCD: AB'C'D: A'BBC'D: ABC'D: A'B'C'D': ABCD':
A'B'C'D: ABC'D': A'B'C'D: A'BBC'D: AB'CCD': A'BCD': AB'C'D.]

ОБУЗДАНИЕ РАДУГИ

В предшествующем эссе была сделана ссылка на искусство света - подвижного цвета - абстрактный язык мысли и эмоций, который должен говорить с сознанием через глаз, как музыка говорит через ухо. Это искусство еще не родилось, хотя и зарождается в утробе

будущего. Предметы, отражающие свет, были эстетически организованы в искусстве архитектуры, живописи и скульптуры, но сам свет никогда не был организован таким образом.

И все же научное развитие и контроль над светом достигли стадии, которая делает возможным это новое искусство. Оно ожидает только появления творческого художника. Управление светом теперь находится в руках инженеров-осветителей, а его использование (иными способами, чем это необходимо) - в руках рекламодателей.

Некоторые результаты их сотрудничества видны на небесных указателях верхнего Бродвея в Нью-Йорке и лейк-фронт в Чикаго. Карнавал соперничающих вульгарностей, не демонстрирующий никакого артистизма, кроме самого ребяческого, эти представления, тем не менее, производят эффект удивительной красоты. Это происходит из—за оккультного свойства, присущего природе света *-его нельзя ополшить*. Если бы манипулирование светом было передано в руки художника и посвящено благородным целям, невозможно переоценить приумножение красоты, которое последовало бы за этим.

Ибо свет - гораздо более мощное средство, чем звук. Сфера звука - это сфера земли; небольшие границы нашей атмосферы обозначают крайние границы, за которыми звук, даже самый резкий, может превалировать. Но носителем света является эфир, который связывает нас с самыми далекими звездами. Разве это не может служить символом могущества света, возводящего человеческий дух в царства бытия, в двери которых сама музыка будет тщетно стучаться? Или, если мы сравним вселенную, доступную зрению, с той, которая доступна звуку, — положение слепых в отличие от положения глухих, — то обнаружим то же несоответствие; поле зрения безмерно богаче, разнообразнее и интереснее, чем поле зрения уха.

Трудность, по-видимому, заключается в меньшей впечатлительности глаза по сравнению с его особым видом красоты. Обычному человеку цвет — как таковой — не может сказать ничего существенного: для него трава зеленая, снег белый, небо голубое; и привлечение его внимания к тому факту, что иногда трава желтая, снег голубой, а небо зеленое, скорее сбивает с толку, чем просветляет. Только когда на его сетчатку нападает какой-нибудь великолепный закат или обрамляющая небо радуга, он способен отделить идею цвета от идеи формы и субстанции. Даже художник находится в невыгодном положении в этом отношении по сравнению с музыкантом. Ничто в знании цвета и анализе, аналогичном установленным законам музыкальной гармонии, не является частью оснащения среднестатистического исполнителя; он играет, так сказать, на слух. Ученый, с другой стороны, хотя он и может знать спектр от конца до конца и его бесчисленные модификации, ценит это "радужное обещание Господа" не ради его собственной красоты, а как средство достижения иных целей, помимо красоты. Но точно так же, как музыкальное искусство превратило слух в тонкий и чувствительный инструмент восприятия, аналогичное искусство света научило бы глаз различать нюансы цвета, к которым он сейчас слеп.

[Иллюстрация: ПЛАСТИНКА XIV. ПЕСНЯ И СВЕТ: ПОДХОД К "ЦВЕТОВОЙ МУЗЫКЕ"]

Интересно порассуждать о том, в какой именно форме проявит себя это новое искусство. Возможно, ответ на этот вопрос уже дан в "цветном органе", самым ранним из которых был орган Бэмбриджа Бишопы, выставленный в музее олд Барнума — еще до появления

электрического света — и новейшем А.В. Римингтона. Оба этих инструмента были построены на предполагаемом соответствии между данной цветовой гаммой и музыкальной хроматической гаммой; они воспроизводились по музыкальной партитуре на органной клавиатуре. Это достаточно просто и достаточно очевидно, и делалось с переменным успехом тем или иным способом снова и снова, но сама его легкость и очевидность должны заставить нас задуматься.

Вполне может возникнуть вопрос, является ли какой-либо произвольный и буквальный перевод, даже если это осуществимо, очень сложного, чрезвычайно подвижного искусства, разворачивающегося во времени, как музыка, в соответствующее световое и цветное выражение, наилучшим подходом к новому искусству подвижного цвета. Существует глубокое и непоколебимое убеждение, подтвержденное историей эстетики, что каждая форма искусства должна развиваться от своих собственных истоков и раскрываться своим собственным уникальным и характерным способом. Соответствия между искусствами — такие соответствия, например, как вдохновившее нас знаменитое высказывание о том, что архитектура — это застывшая музыка, — проявляются обычно только после того, как родственные искусства достигают независимой зрелости. Они обязаны своим происхождением тому основополагающему единству, на которое наши различные способы чувственного восприятия действуют как преломляющая среда, и поэтому должны приниматься как должное. Каждое искусство, как и каждый человек, уникально и неповторимо; в этой уникальности заключена его самая захватывающая привлекательность. Мы, вероятно, упустим венец славы света и самое трогательное послание радуги душе, если будем слишком поглощены отождествлениями, существующими между музыкой и цветом; скорее всего, в первую очередь следует остановиться на их различиях.

Давайте соответственно рассмотрим характерные различия между двумя чувственными категориями, к которым принадлежат звук и свет — музыка и цвет — соответственно. Это сводится к сравнению времени и пространства. Характерной чертой времени является последовательность — следовательно, сама идея музыки, находящейся во времени, предполагает постоянные изменения. Характеристикой пространства, с другой стороны, является одновременность — только в пространстве царил бы вечная неподвижность. Вот почему архитектура, которая в высшей степени является искусством управления пространством, является из всех искусств самым статичным. Свет и цвет, по сути, связаны с пространством, и поэтому искусство подвижного цвета никогда не должно испытывать недостатка в определенной безмятежности и покое. "Мелодия", исполняемая цветовым органом, вызывает только огорчение. Если существует работоспособное соответствие между музыкальным искусством и искусством подвижного цвета, то оно будет найдено в области гармонии, которая включает в себя идею одновременности, а не в мелодии, которая является чистой последовательностью. Это фундаментальное различие между временем и пространством невозможно переоценить. Затянувшаяся музыкальная нота в конце концов становится едва терпимой; в то время как прекрасным цветом, подобным небесной синеве, мы можем наслаждаться весь день. Меняющиеся оттенки заката — это *анданте*, если относиться к музыкальному стандарту, но на глаз это *аллегretto* — мы бы хотели, чтобы они проходили менее быстро, чем они проходят. Мигающие, преследующие, меняющиеся огни светящихся небесных указателей только раздражают, и по той же причине. Глаз жаждет покоя в каком-нибудь безмятежном сиянии или величественной последовательности, в то время как ухо наслаждается контрастом и постоянными изменениями. Возможно, по мере того, как глаз становится более образованным, он будет требовать большего движения и сложности, но

определенная неподвижность и безмятежность присущисамой природе света, так же как движение и страсть присущи самой природе звука. Музыка — это поиск, "любовь в поисках слова"; свет — это обретение, "божественный завет".

Поскольку внимание по-прежнему сосредоточено на различиях, а не на сходстве между музыкальным искусством и новым искусством подвижного цвета, мы переходим к рассмотрению вопроса формы. Итак, форма по существу относится к пространству: мы говорим о "форме" музыкального произведения, но это в более или менее переносном и метафизическом смысле, а не как о чем-то конкретном и осязаемом, подобно формам пространства. Было бы глупо отказываться от преимущества соединения формы с цветом, поскольку для этого есть возможность. Вот еще один золотой шар для жонглирования, которого не дает ни одно искусство, ориентированное исключительно на время. Конечно, известно, что музыкальные звуки создают в воздухе невидимые узоры, и сделать эти узоры заметными глазу может быть одним из наиболее отдаленных и малопонятных достижений нашего нетварного искусства. Между тем, хотя у нас есть вся сокровищница природных форм, из которых мы можем черпать, мы можем должным образом использовать только те, которые *абстрактны*. Причина этого ясна любому, кто представляет себе искусство подвижного цвета не как движущееся кино—шоу с быстро сменяющимися конкретными образами, способными шокировать, поражать или очаровывать, — а как богатый и разнообразный язык, на котором свет, вошедший в поговорку символ духа, призван передавать через чувства некое исцеляющее послание душе. Для такого завершения, "которого следует искренне желать", естественные формы — формы, изобилующие всевозможными ассоциациями с тем миром материальности, от которого мы хотели бы убежать, — неуместны; следует прибегнуть скорее к абстрактным формам, то есть к геометрическим фигурам. И поскольку они тем более далеки от чувственных вещей, от знаний и опыта, что спроецированные фигуры четырехмерной геометрии пригодны для этих целей с особым изяществом. Цвет без формы подобен душе без тела; и все же тело света должно быть лишено какого-либо намека на материальность. Четырехмерные формы столь же нематериальны, как и все, что можно себе представить, и их можно было бы использовать для полезной цели отделения цветов друг от друга, как это делают свинцовые линии в старинных окнах собора, прекраснее которых никогда ничего не было придумано.

Переходя теперь к рассмотрению не различий, а сходств, становится ясно, что может быть установлено соответствие между цветами спектра и нотами музыкальной гаммы. То есть спектр, рассматриваемый как аналог музыкальной октавы, может быть разделен на двенадцать цветов, которые могут представлять музыкальную хроматическую гамму из двенадцати полутонов: само слово "*хроматический*" наводит на мысль о таком соответствии между звуком и светом. Красный конец спектра, естественно, относится к низким нотам музыкальной гаммы, а фиолетовый - к высоким, по причине относительной скорости вибрации в каждом случае; поскольку октава музыкальной ноты заставляет воздух вибрировать вдвое быстрее, чем сама нота, и, грубо говоря, то же самое верно для конечных цветов спектра по отношению к эфиру.

Но если предположить, что можно установить цветовую шкалу, которая давала бы цвет, соответствующий любой музыкальной ноте или аккорду, все еще остается вопрос *означениях*, который необходимо решить. В музыкальной гамме существует практическое равенство значений: одна нота столь же сильна, как и другая. С другой стороны, в цветовой гамме каждая нота (взятая с наибольшей интенсивностью) имеет свое собственное положительное значение, и все они разные. Эти значения не имеют музыкальных коррелятов, они принадлежат цвету *как*

таковому. Каждый колорист знает, что весь секрет красоты и великолепия кроется в правильном понимании и расстановке ценностей, и музыка здесь бессильна ему помочь. Поэтому давайте отложим обсуждение этой музыкальной параллели, которая полна подводных камней, до тех пор, пока мы не проведем некоторое исследование таких простых эмоциональных реакций, которые, как можно обнаружить, вызывает цвет. Музыкальное искусство началось с эмоционального отклика на определенные простые тона и сочетания и услаждения слуха их повторением и вариациями.

Из-за нашей неразвитой чувствительности эмоциональные реакции на цвет оказываются в значительной степени личными и причудливыми: один человек "любит" розовый, другой фиолетовый или зеленый. Цветотерапия - слишком новое явление, чтобы полагаться на данные, поскольку, хотя цвета можно классифицировать как седативные, восстанавливающие силы и стимулирующие, никакие две классификации, разработанные независимо, вряд ли будут соответствовать друг другу. Большинство людей, по-видимому, предпочитают яркие, чистые цвета, когда их используют в небольших помещениях, при этом красный и синий являются фаворитами. Были накоплены определенные данные о физиологическом действии и психологической ценности различных цветов, но этот порядок исследований находится в зачаточном состоянии, и поэтому мы обратимся к теории в отсутствие какого-либо более надежного руководства.

Одна из теорий, которая, можно сказать, оправдала себя на практике в другой области, - это та, на которой основано знаменитое искусство самовыражения Дельсарта. Это дало образование некоторым из лучших актеров в мире и подняло других из уровня посредственности до выдающихся. Система Дельсарта основана на идее, что человек представляет собой тройственность физических, эмоциональных и интеллектуальных качеств или атрибутов, и что все тело и каждая его часть соответствуют этой тройственности и выражают ее. Область размножения и пищеварения соответствует физической природе, грудь - эмоциональной, а голова - интеллектуальной; "внизу" представляет собой надир невежества и уныния, "вверху" - зенит мудрости и духовной силы. Это кажется естественной, а не произвольной классификацией, имеющей интересные подтверждения и соответствия как во внешнем мире формы, так и во внутреннем мире сознания. Более того, это согласуется с той теософской схемой, почерпнутой из древней и величественной мудрости Востока, которая дольше и лучше любой другой выдержала уничтожающее действие медленного времени и даже сейчас возрождается. Поэтому давайте попытаемся классифицировать цвета спектра в соответствии с этой теорией и, если сможем, выясним, насколько близко такая классификация согласуется с разумом и опытом.

Красный конец спектра, будучи самым низким по частоте вибраций, соответствовал бы физической природе, которая, как говорится, более вялая, чем эмоциональная и ментальная. Фраза "как красная тряпка для быка" предполагает связь между красным цветом и сознанием животного, установленную наблюдением. "Низколобый" - это дорогой любитель красного галстука; "высоколобый" - это тот, кто видит фиолетовые тени на снегу. Мы "видим красное", когда нами овладевает низменная страсть. Хотя зеленый цвет ассоциируется с идеей ревности, он ассоциируется также с идеей симпатии, а ревность в конечном счете - это страх потери симпатии; во всяком случае, он принадлежит к медианной, или эмоциональной группе цветов; в то время как синий и фиолетовый - общеизвестные интеллектуальные и духовные цвета, и поэтому их место в спектре соответствует требованиям нашего теоретического разделения.

Таким образом, здесь есть нечто достаточно определенное, безусловно разумное, и оно может служить гипотезой, которая должна быть подтверждена или опровергнута последующими исследованиями. Переходя теперь, наконец, к рассмотрению музыкальной параллели, давайте разделим цветовую гамму из двенадцати ступеней, или полутонов, на три группы; каждая группа, изображенная графически, занимает одну треть дуги круга. Первая, или красная группа, будет связана с физической природой и будет состоять из фиолетово-красного, красного, красно-оранжевого и оранжевого. Вторая, или зеленая группа, будет связана с эмоциональной природой и будет состоять из желтых, желто-зеленых, зеленых и зелено-синих цветов. Третья, или синяя группа, будет связана с интеллектуальной и духовной природой и будет состоять из синего, сине-фиолетового, фиалкового и фиолетового цветов. Слияние фиолетового с пурпурно-красным будет тогда соответствовать месту встречи высшего с низшим, "духа" и "материи". Мы символически представляем это место встречи как "сердце— - жизненный центр. Теперь "сангвиник" — подходящее название, связанное с цветом крови - цветом между фиолетовым и пурпурно-красным. Поэтому логично рассматривать эту точку в нашей цветовой гамме как ее тонику — "середину До", - хотя каждый цвет, как в музыке каждая нота, сам по себе является тоникой своей собственной гаммы.

Мистер Луис Уилсон — автор вышеупомянутой "офтальмологической цветовой шкалы" - проводит такую же связь между сангвиническим, или цветом крови, и средним С, руководствуясь научными причинами, совершенно не связанными с символизмом. Он опустил оранжево-желтый и фиолетово-фиолетовый; это позволяет гамме более точно соответствовать диатонической гамме из двух тетракордов; это также дает большую гамму пурпурных тонов, незаменимых для художника. Более того, в существующей шкале каждый цвет в точности противоположен своему истинному спектральному дополнению.

Таким образом, цветовая гамма установлена и широко разделена, следующий шаг - выяснить, насколько хорошо она оправдывает себя на практике. Самым прямым способом было бы перевести музыкальные аккорды, распознаваемые и рассматриваемые в науке гармонии, в соответствующие им цветовые сочетания.

В интересах тех читателей, которые ничего не смыслят в музыкальной гармонии, следует сказать, что вся наука гармонии основана на *трезвучии*, или аккорде из трех нот, и что существуют различные виды трезвучий: мажорная, минорная, усиленная, уменьшенная и измененная. Мажорное трезвучие состоит из первой ноты диатонической гаммы, или тоники; ее третьей и пятой. Минорное трезвучие отличается от мажорного только тем, что второй член понижен на полутон. Усиленное трезвучие отличается от мажорного только тем, что третий член повышен на полутон. Уменьшенное трезвучие отличается от минора только тем, что третий член понижен на полутон. Измененное трезвучие - это аккорд, отличающийся на полутон от любого из вышеперечисленных.

Основная цветовая триада формируется путем взятия любого из двенадцати цветовых центров офтальмологической цветовой шкалы в качестве первого члена триады; и, считывая шкалу, пятый шаг (каждый шаг, представляющий полутон) определяет второй элемент, в то время как третий элемент находится на восьмом шаге. Минорное трезвучие по цвету формируется путем понижения второго члена мажорного трезвучия на одну ступень; увеличенное трезвучие путем повышения третьего члена мажорного трезвучия на одну ступень, а уменьшенное трезвучие путем понижения третьего члена минорного трезвучия на одну ступень.

[Иллюстрация: Рисунок 18. МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, ДОПОЛНЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ]

Эти различные трезвучия графически показаны на рисунке 18 в виде треугольников внутри круга, разделенного на двенадцать равных частей, каждая из которых представляет полутон хроматической гаммы. С первого взгляда видно, что в каждом случае каждое трезвучие имеет одну из своих нот (вершину) в другом из основных разделов цветовой гаммы, установленных и описанных выше, или непосредственно рядом с ним, и что то же самое было бы верно в любой "тональности", то есть при любом изменении отправной точки.

Это, безусловно, удовлетворяет разум в том смысле, что предполагает разнообразие в единстве, балансе, завершенности, и в фактическом изображении, в цвете, этих аккордов в любой "тональности", это суждение подтверждается глазом, при условии, что цвета были подобраны с надлежащим *гармоническим подавлением*. Под этим подразумевается такая корректировка относительных ценностей или такое установление относительных пропорций, которые приведут к максимуму красоты, на который способна любая данная комбинация. Этот вопрос настоятельно требует самого чувствительного эстетического чувства.

Таким образом, эта "музыкальная параллель", какой бы интересной и разумной она ни была, не уведет цветового гармониста далеко, а если следовать ей слишком буквально, то, вероятно, даже помешает ему достичь высших высот в своем искусстве, поскольку некоторые музыкальные диссонансы очень красивы в цветовом переводе. Все, что можно с уверенностью сказать о музыкальной параллели на ее нынешнем этапе развития, - это то, что она упрощает и систематизирует знания о цвете и экспериментирует, и для новичка это очень познавательно.

Если мы хотим создать цветные симфонии, то лучшими, скорее всего, будут не те, которые основаны на буквальном переводе какого-то музыкального шедевра в цвет в соответствии с этой или любой другой теорией, а те, которые созданы людьми, эмоционально реагирующими на эту среду, способными вообразить в цвете и относиться к нему творчески. Самые красивые подвижные цветовые эффекты, которые когда-либо видел автор, были созданы на поле площадью всего в пять квадратных дюймов выдающимся художником, совершенно не разбирающимся в музыке; в то время как некоторые из самых невпечатляющих были результатом жесткого соблюдения музыкальной параллели людьми, намеренными разрубить этим мечом этот гордиев узел.

В тему средств и методов не предлагается входить или пытаться ответить на такие вопросы, как, должен ли свет быть прямым или проецируемым; должен ли зритель, окутанный тьмой, наблюдать, как музыка разворачивается в конце какой-то таинственной перспективы, или же на весь его организм будут воздействовать мощные волны разноцветного света. Эти связанные альтернативы не являются взаимоисключающими, так же как идея оркестра не исключает идею отдельного человеческого голоса.

Представляя искусство подвижного цвета, не зависящее от соображений механической сложности или дороговизны, идеи множатся в поистине ошеломляющем изобилии. Закаты, солнечные короны, спектры звезд, полярные сияния, каких никогда не видели ни на море, ни на суше; радуги, пузыри, рябь на воде; пылающие вулканы, потоки лавы живого света — эти и

сотни других захватывающих и прекрасно реализуемых эффектов напрашиваются сами собой. Какой Исрафил будущего изольет на смертных эту новую "музыку сфер"?

ЛУИ САЛЛИВАН

ПРОРОК ДЕМОКРАТИИ

В первом эссе этого тома должное внимание уделяется мистеру Луису Салливану как архитектору. Многие критически относились к этому аспекту его гения, но как автор он малоизвестен. И все же есть его сивиллиные листки, которые, будем надеяться, все еще находятся в обращении и оказали мощное влияние на умы поколения мужчин, вступающих сейчас в зрелость. Именно в надежде, что его послание не может быть потеряно для молодежи сегодняшнего и завтрашнего дня, настоящий автор сейчас берется обобщить и интерпретировать это послание для публики, для которой мистер Салливан действительно является именем, но не голосом.

То, что он не является голосом, нельзя объяснить ни отсутствием у него красноречия — ибо он красноречив, — ни безразличием молодого поколения архитекторов, выросшего с тех пор, как он перестал выступать каким-либо публичным образом. Скорее, это связано с любопытной судьбой, по которой его памятные вещи были ограничены листами, разбросанными ветрами времени, — брошюрами, эфемерными журналами, отраслевыми журналами, — но никогда переплетенным томом, который один охраняет священное пламя от порывов злого случая.

А "Пламя мистера Салливана" - это "священное пламя", потому что оно было зажжено исключительно идеей служения — маяком, удерживающим молодых людей от кораблекрушения, пересекающих эти проливы, ставшие опасными из-за Сциллы Условностей и Харибды Распушенности. Труд, которого стоило ему это написание, был огромным. "Я никогда больше не принесу такой большой жертвы ради молодого поколения, - говорит он в письме. - Я поражен, отмечая, насколько незначителен, насколько почти нулевой эффект для меня в плане жизнеспособности по сравнению с затратами. Или, возможно, это я ошибаюсь. Возможно, человек должен был достичь среднего возраста или Бабьего лета жизни, должен был много видеть, много слышать, чувствовать и производить, а также много бывать в одиночестве, чтобы получать при чтении то, что Я дал в письменном виде "с переполненными руками".

Это было написано со ссылкой на *Чаты в детском саду. Краткий анализ современной американской архитектуры*, который представляет собой наиболее обширную и характерную проповедь мистера Салливана молодым людям своего времени. Она появилась в 1901 году в пятидесяти двух последовательных номерах *Межгосударственного журнала "Архитектор и строитель"*, который сейчас больше не издается. В ней автор, как наставник, водит воображаемого ученика взад и вперед по стране, указывая ему на "смелые, грубые ошибки", которые можно найти в архитектуре того времени, и комментируя их в едком разговорном стиле — крупном, свободном, дискурсивном — смесь Рескина, Карлайла и Уитмена, но полностью принадлежащая мистеру Салливану. Временами он опускается почти до сквернословия, иногда поднимается до поэтических и пророческих высот. Все это часть его метода попеременно пристыжать и вдохновлять своего ученика на какую-то творческую деятельность. Программа плана мистера Салливана, в том виде, в каком она существовала в его сознании во время написания *Детских бесед*, и изложенная им в письме автору, является таким источником света, что цитируется здесь полностью.

Молодой человек, который "закончил свое образование" в архитектурных школах, приходит ко мне в аспирантуру - отсюда свободная форма диалога.

Я продолжаю его обучение скорее косвенным образом и с помощью внушения, чем по прямому указанию. Я подвергаю его определенным переживаниям и позволяю впечатлениям, которые они на него производят, проникнуться ими, и, по мере того как я замечаю эффект, я постепенно использую направляющую руку. Я, так сказать, добавляю дрожжи и позволяю закваске действовать в нем.

В этом суть всей схемы. Затем остается тщательно определить, какого рода опытам я подвергну юношу и в каком порядке, или логической (и особенно психологической) последовательности. Итак, я начинаю с буквальных, объективных, более или менее циничных, жестоких и обывательских аспектов. Понемногу я привожу субъективное, утонченное, альтруистическое; и, сменяя друг друга все более интенсивным ритмом этих двух противоположных тем, работая, так сказать, в контрапункте, я достигаю предварительной кульминации: жестокости, смягченной стремлением к более благородным, чистым вещам.

Отсюда возникает слепое отвращение и тоска в душе парня; психологический момент настал, и я сразу же увожу его *вдеревню* — (Лето: Шторм). Это первая из четырех сцен на свежем воздухе и первый реальный опыт общения парня с природой. Это производит на него грубое, но сильное впечатление; и в напряженном возбуждении бури он вдохновляется на временное красноречие; а в конце значительно смягчается. Он в каком-то смысле чувствует, но не знает, что был участником одной из великолепных драм Природы. (Таким образом, я незаметно подготавливаю почву для представления о том, что творческая архитектура - это, по сути, драматическое искусство и искусство красноречия; утонченной ритмической красоты, силы и нежности).

Оставшись один в деревне, юноша становится сентиментальным — неопытным любителем природы - и делает слабые попытки писать стихи. Возвращаясь в город, он тает и раскрывается — нежный луч непознаваемого Эроса проник в его сердце — на нем тонкие чары Природы, он исчезает и появляется снова. Затем следуют обсуждения, более или менее дидактические, ведущие ко второй сцене на свежем воздухе (Осенняя слава). Здесь парень говорит в основном и демонстрирует определенную ясность и спокойствие ума. Обсуждение вопросов ответственности, демократии, образования и т.д. Неизбежно избавило от потаенного духа пессимизма. Это должно быть: — Мы спускаемся в глубины и тьму, и работа достигает трагической кульминации в третьей сцене на открытом воздухе - Зимой.

Теперь, когда силы собраны и выстроены, начинается истинное, разумное движение произведения, которое продвигается с высоким напряжением и быстрыми, обильными модуляциями к predetermined кульминации и оптимистичному завершению в четвертой и последней сцене на открытом воздухе, как показано в "Весенней песне". *Местом* написания этого заключительного номера является красивое место в лесу, на берегу залива Билокси: — где я это пишу.

Я бы мимоходом предположил, что значительная часть К.К. написана ритмической прозой — отчасти декламационной. На протяжении всей этой работы я стремился представить или воспроизвести уму и сердцу читателя устное слово и интонацию, а не письменный язык. Ее действительно следует читать вслух, особенно описательные и возвышенные отрывки.

Когда-то со стороны поклонников мистера Салливана было движение выпустить *детсадовские беседы* в виде книги, но его попросили смягчить это и вычеркнуть, чего он, естественно, отказался делать. мистер Салливан всегда полностью осознавал нашу трусость, когда дело доходило до того, чтобы услышать правду о себе, и осознавал опасность, которую влечет за собой эта трусость, поскольку своему воображаемому ученику он говорит:

Если вы хотите ознакомиться с современной архитектурой вашей страны, вы должны подойти к этому смело, а не выделять лишь те мелочи, которые вам нравятся. Я собираюсь пропитывать тебя этим до тех пор, пока тебя не начнет тошнить, а твои способности не взбунтуются. Может, я и суровый надсмотрщик, но я стараюсь быть хорошим. Когда я закончу с вами, вы узнаете архитектуру с нуля. Вы узнаете ее добродетельную реальность, и вы узнаете подделку, мошенничество и надувательство. Я ничего не пожалею - ради тебя. Я всколыхну выгребную яму до самых глубин ее зловония, а также покажу вам благочестивые, лицемерные достоинства нашей так называемой архитектуры - милой, доброй, сладкоречивой, обходительной, ловкой, дипломатической архитектуры, я также покажу вам, в какую архитектуру верят наши "культурные" люди. И почему они верят в это? Потому что они не верят в себя.

"Беседы в детском саду" сегодня еще более актуальны и заострены, чем это было около двадцати лет назад, когда это было написано. Речь, полная истины, неподвластна времени и, следовательно, пророчна. мистер Салливан предсказал некоторые из тех самых бед, которые постигли нас. Он смог сделать это благодаря фундаментальной обоснованности своей точки зрения, которая находит выражение в следующих словах: "Как только вы научитесь смотреть на архитектуру не просто как на искусство, более или менее хорошо выполненное или более или менее плохо выполненное, но как *насоциальное проявление*, критический взгляд становится ясновидящим, и темные, незамеченные явления становятся просветленными".

Глядя с этой точки зрения на офисные здания, которые благодаря недавно реализованным возможностям строительства из стали взлетали ввысь вдоль нижнего Бродвея в Нью-Йорке, мистер Салливан видит в них отрицание демократии. Для него они значат гораздо больше, чем кажутся; это нечто большее, чем проявление архитектурного невежества и лживости, это симптом сил, подрывающих американскую жизнь.

Эти здания, по мере того как их становится все больше, делают этот город морально и духовно беднее; они затягивают его все глубже и глубже в трясину. Это не американская цивилизация; это гниль Гоморры. Это не демократия — это дикость. Это показывает ненасытную охоту за Долларом, не думающую ни о чем другом ни под солнцем, ни на земле. Это упадок духа в его наиболее отвратительной форме; это гнилость сердца и разложение ума. Настолько верно эта архитектура отражает причины, которые привели к ее появлению. Такие структуры *глубоко антисоциальны*, и как таковые, с ними необходимо считаться. Эти здания являются не архитектурой, а вне закона, а их авторы преступники в истинном смысле этого слова. И такова архитектура нижнего Нью—Йорка — безнадежная, деградировавшая и прогнившая в своем пессимистическом отрицании нашего искусства и нашей растущей цивилизации, в своем циничном презрении ко всем тем качествам, которые ценят настоящие люди.

Мы всегда очень бойко относились к демократии; мы предполагали, что эта страна была демократической, потому что мы называли ее так. Но теперь, когда мы призваны умереть за эту идею, мы обнаруживаем, что никогда и нигде не осознавали ее, за исключением, возможно, наших тайных сердец. В жизни Авраама Линкольна, в поэзии Уолта Уитмена, в архитектуре

Луиса Салливана дух демократии нашел выражение, и в той мере, в какой мы сами разделяем этот дух, он найдет выражение и в нас. Мистер Салливан - "пророк демократии" не только в своих зданиях, но и в своих произведениях, и пророческая нота звучит еще более отчетливо в его *Что такое архитектура? Изучать современных американцев лучше, чем в беседах в детском саду.*

Это эссе было впервые напечатано в "*Американском подрядчике*" от 6 января 1906 года, а затем выпущено в виде брошюры. Автор начинает с того, что прослеживает архитектуру до ее истоков в человеческом сознании: эта физическая вещь является проявлением психологического состояния. Как человек мыслит, так он и есть; он действует в соответствии со своей мыслью, и если это действие принимает форму здания, то оно является эманацией его сокровенной жизни и раскрывает ее.

Здесь есть все для того, чтобы мы могли читать, интерпретировать; и этим мы можем заниматься на досуге. У здания нет средств передвижения, оно не может спрятаться, оно не может уйти. Вот оно, и там оно и останется — говорить больше правды о том, кто это сделал, чем он в своей глупости воображает; раскрывать свой разум и свое сердце именно на то, чего они стоят, ни на йоту больше, ни на йоту меньше; открыто говорить ложь, которую он думает; рассказывать с почти жестокой правдивостью о своей недобросовестности, своем слабом, шатком уме, своей наглости, своем эгоистичном эгоизме, своей ментальной безответственности, своей апатии, своим презрением к реальным вещам — пока, наконец, здание не скажет нам: "Я больше не настоящее здание". чем то, что сделало меня настоящим мужчиной!"

Подобные высказывания жалят и обжигают, но это именно то, что необходимо, чтобы вывести нас из привычной апатии, побудить к новой ответственности, новым возможностям. Мистер Салливан, бодрствующий среди спящих, поливает нас целыми ведрами холодной, тонизирующей, заряжающей энергией правды. Мак и мандрагора прошлого, Европы, отравляли нас, но в этот час нашей битвы нам нельзя позволять мечтать дальше. Он видел издавна, что "мы, как народ, не только предали друг друга, но и не оправдали того доверия, которое мировой дух демократии оказал нам, когда мы, новый народ, появились, чтобы заполнить новую и просторную землю". Потребовалась мировая война, чтобы заставить нас увидеть ситуацию так, как ее видел он, и, похоже, волнующее послание мистера Салливана адресовано нам, воинствующей нации, а не ленивым мирным жителям десять лет назад.

Следующая цитата - его первый удар хлыстом по архитектурным школам. Проблема образования является для него самой насущной; в этом эссе он возвращается к ней снова и снова, в то время как в *беседах в детском саду* это сам *смысл существования*.

Я полагаю, что нет необходимости в долгих рассуждениях, чтобы показать, что попытка подражания нами сегодняшним ушедшим формам строительства является процедурой, недостойной свободного народа; и что утверждение школ о том, что Архитектура закончена и доделана, является предложением, унижительным для каждого активного мозга, и поэтому, фактически, является ребячеством и ложью, если взвесить его на весах истинно демократической мысли. Такое изречение самонадеянно опровергает здоровый человеческий опыт. Одним словом, оно гласит: американский народ не пригоден для демократии.

Он считает, что школы пропитаны суевериями, которые являются пережитками схоластики прошлых веков — феодальными институтами, по сути, враждебными его представлению об

истинном духе демократического образования. Это он понимает как поиск, освобождение и развитие великолепных, но затемненных сил обычного человека, и особенно сил детей.

"Тревожно отмечать, - говорит он, - что система образования, на которую мы так щедро, даже расточительно тратим средства, не выполняет своей истинно демократической функции; и что особенно в так называемых высших сферах ее тенденция с каждым днем становится все более реакционной, все более феодальной. Неприятно думать о том, что столь многим выпускникам наших университетов не хватает тренированной способности ясно видеть и мыслить ясно, сжато, конструктивно; что, возможно, здесь больше цинизма, чем добросовестности, по-видимому, больше недоверия к людям, чем уверенности в них, и, кроме того, нет непревзойденной способности интерпретировать вещи".

В отличие от схоласта, он с сочувствием и пониманием рисует психологию активно мыслящего, но "необразованного" человека, человека, который смело ищет путь, не имея ничего, что могло бы направить его и помочь.

Разве это не часть мудрости - подбадривать, поощрять такой ум, а не обескураживать его насмешками? Сказать ему: Узнай, что разум работает лучше всего, когда ему позволяют работать естественным образом; научись делать то, что предлагает твоя проблема, когда ты сводишь ее к простейшим терминам; таким образом, ты обнаружишь, что все проблемы, какими бы сложными они ни были, обретают простоту, о которой ты и не мечтал; прими эту простоту смело и с уверенностью, не теряй самообладания и не убегай от нее, иначе ты погибнешь, ибо ты здесь, в точке, которую люди так легкомысленно называют гениальностью — как будто это обязательно редкость; ибо ты здесь, в точке, которую ни один живой мозг не может превзойти по сути, в точке, к которой стремятся все по—настоящему великие умы. —точка жизненной простоты - точка зрения, которая настолько просветляет разум, что искусство самовыражения становится спонтанным, мощным и безошибочным, достижение - несомненным. Итак, если вы ищете и выражаете лучшее, что есть в вас самих, вы должны искать лучшее, что есть в ваших людях; ибо они - ваша проблема, и вы неразрывно являетесь их частью. Вы должны утвердить то, что они действительно хотят утвердить, а именно лучшее, что есть в них, и они так же искренне желают, чтобы вы выразили лучшее, что есть в вас самих. Если кажется, что у людей мало веры, то это потому, что их так долго обманывали; они устали от нечестности, устали больше, чем они думают, гораздо больше, чем вы думаете, и в своих сердцах они ищут честных и бесстрашных людей, людей простых и ясного ума, преданных своему мужеству и народу. Американский народ сейчас в ступоре; будьте готовы к пробуждению.

Далее он отдает дань уважения современной архитектурной критике — гонке комаров и глотанию верблюдов умами, "отупевшими от культуры", и сердцами, ослабевшими от тирании прецедента. Он жалуется, что они не делают различия между *было* и *есть*, слишком легко предполагая, что все, что осталось нам, современным людям, - это скромная привилегия отбирать, копировать и адаптировать.

Нынешние манеры архитектурной критики часто, должно быть, кажутся тривиальными. Ибо какой смысл говорить, что это слишком мало, это слишком велико, это слишком толсто, а то слишком тонко, или цитировать этот, тот или другой прецедент, когда реальный вопрос может заключаться в следующем: не является ли весь дизайн подлым уклонением? Зачем преувеличивать ту или иную мелочь, если вся схема мышления, которую олицетворяет здание,

ложна и надевает маску на людей, которые хотят настоящие здания, но не знают, как их получить, пока архитекторы выдают их архитектурными фразами?

И поэтому он продолжает свою Иеремиаду: "Пророк отчаяния", вы говорите? Нет, он стремится разрушить только ту ложь, которая ограничивает живой дух. Раньше и яснее, чем мы, он осознал угрозу нашей цивилизации, исходящую от неограниченной игры мужских сил — могущественных, безжалостных, разлагающих — голова доминирует над сердцем. Потребовалась военная операция, чтобы открыть нам глаза и узреть зрелище всей немецкой нации, которая в результате интеллектуального процесса, по-видимому, убила сострадание, возведя на престол *Schrecklichkeit*. Только в сердце живет надежда на спасение. "Ибо тот, кто знает хотя бы немного о Человечестве, знает эту истину: сердце больше головы. Ибо в сердце есть Желание, и из него исходят Мужество и Великодушие".

Вы недостаточно глубоко задумались, чтобы понять, что сердце в вас - это сердце женщины в мужчине. Вы высмеивали свою женственность там, где подозревали ее; в то время как вы должны были знать ее силу, лелеять и использовать ее, ибо это скрытый источник Интуиции и Воображения. Чего может достичь мозг без этих двух факторов? Они являются двумя внутренними глазами человека; без них он слеп, как камень. Ибо разум проявляет их способности одновременно. Один несет свет, другой ищет; и вместе они находят сокровища. Они приносят их в мозг, который сначала разрабатывает их, затем говорит воле: "Делай" — и за этим следует Действие. С поэтической точки зрения, что касается огромной, неупорядоченной результирующей массы вашей Архитектуры, Интуиция и Воображение не вышли вперед, чтобы осветить и исследовать сердца людей. Таким образом, его работы совершенно слепы.

Именно отсутствие поэзии и красоты делает нашу архитектуру такой угнетающей дух. "Поэзия как живое существо, - говорит мистер Салливан, - олицетворяет самое красноречивое качество, которое человек может придать своим мыслям. Судя по этому тесту, ваши здания - унылые, пустые места". Художники слова, такие как Лафкадио Хирн и Генри Джеймс, способны выразить печаль, которую внушают наши города, но это упадок, который тяжелым бременем лежит на всех нас. Теодор Драйзер говорит в "*Сестре Кэрри*" — книге, в которой так много горькой правды, что она была запрещена первоначальными издателями:

Как только проходят яркие летние дни, город надевает мрачное серое одеяние, в которое он облачается в течение долгой зимы. Его бесконечные здания выглядят серыми, небо и улицы приобретают мрачный оттенок; разбросанные деревья без листьев, пыль и бумага, уносимые ветром, лишь усиливают общую торжественность цвета. Кажется, в холодном бризе, проносящемся по длинным, узким улицам, есть что-то такое, что навеивает печальные мысли. Не одни поэты, не художники, не тот высший строй ума, который присваивает себе всякую утонченность, чувствуют это, но собаки и все люди.

Оправдание, что мы слишком молоды, чтобы развить в себе архитектурный инстинкт с той естественной поэзией, которая так очаровывает нас в искусстве других стран и других времен, мистер Салливан отбрасывает характерным образом. На просьбу о том, что "Мы слишком молоды, чтобы задумываться об этих достижениях. Мы были так заняты нашим материальным развитием, что не нашли времени подумать о них", - он дает следующий ответ:

Тогда знайте, для начала, что это не достижения, а необходимость. И, в конце концов, вы достаточно взрослые и нашли время, чтобы преуспеть почти в совершенстве в искусстве

Предательства и науке взяточничества. Знайте, что вы так же стары, как и раса. Чтобы каждый человек среди вас имел в себе накопленную силу расы, готовую к использованию правильным образом, когда он придет к выводу, что лучше мыслить прямо и, следовательно, действовать прямо, а не, как сейчас, действовать криво и притворяться честным. Знайте, что проверка, простая *честность* (и вы все знаете, каждый из вас точно знает, что это значит), всегда у вас под рукой.

Знайте, что, как все сложные проявления имеют простую основу происхождения, так и огромная сложность ваших национальных волнений, плохого здоровья, неспособности ясно и точно мыслить относительно простых вещей, действительно жизненно важных вещей, легко прослеживается до единственной, действительной, активной причины — Нечестности; и что это указывает с непреложной логикой и в достаточной мере на каждого отдельного человека!

Средство правовой защиты;—*индивидуальная честность*.

На возражение, что это слишком простое решение, мистер Салливан возражает, что все великие решения просты, что основные вещи вселенной - это те, которые может постичь сердце ребенка. "Честность занимает центральное место во вселенной человеческих Мыслей и Действий, являясь Центром их Притяжения, и является нашей человеческой маской-словом, за которым скрывается вся сила Целостности Природы, глубочайший *факт*, который современное мышление убедило Жизнь раскрыть".

Если, с другой стороны, читатель посетует: "Все это выше наших сил", у мистера Салливана тоже готов ответ:

Нет, это не так. *Это совсем рядом, у тебя под рукой!* и в этом заключается его сила.

Вы снова спрашиваете: "Как можно добиться честности?"

Это не может быть приведено в исполнение!

- Тогда как же средство вступит в силу?

Это не может *вступить* в силу. Это может только вступить в силу.

- Тогда как же это может произойти?

Спросите Природу.

- А что скажет Природа? - спросил я.

Природа всегда говорит: "Я сосредотачиваюсь на каждом мужчине, женщине и ребенке. Я стучу в дверь каждого сердца и жду. Я терпеливо жду, готовый войти со своими дарами".

- И это все, что говорит Природа?

Вот и все.

"Тогда как же мы будем воспринимать Природу?"

Широко открыв свой разум! Ибо ваше величайшее преступление против самих себя заключается в том, что вы заперли дверь и выбросили ключ!

Таким образом, сделав большой крюк, мистер Салливан возвращается к своему первоначальному утверждению, что ложность нашей архитектуры может быть исправлена только целостностью мысли. "Мысль - прекрасный и мощный инструмент. Поэтому, *подумайте о целостности своей собственной мысли.*"

Естественно, что по мере изменения ваших мыслей изменится и ваша растущая архитектура. Ее фальшь уйдет; постепенно проявится ее реальность. Ибо целостность вашей мысли как Народа тогда проникнет в умы ваших архитекторов.

Тогда также, *по мере изменения вашего основного мышления, возникнут философия, поэзия и искусство самовыражения во всем; ибо вы узнаете, что характерная философия, поэзия и искусство самовыражения жизненно важны для здорового роста и развития демократического народа.*

Некоторые читатели могут посетовать, что, в конце концов, это всего лишь блестящие обобщения, не имеющие практического применения при решении конкретных проблем, с которыми сталкивается каждый архитектор. Напротив, это фундаментальные истины, приносящие неисчислимую пользу каждому искреннему художнику. Поверхностность - великий порок демократии; это поверхность без глубины, нагромождение конкретных деталей, в котором ум легко теряет те великие, лежащие в основе абстракции, из которых только и может возникнуть великое искусство. В этом эссе мистер Салливан помогает нам восстановить их и вдохновляет на применение. Он избавил бы нас от нашей неискренности, наших банальностей и пробудил бы нашу огромную скрытую, неиспользованную силу. Он говорит:

Пробуди его.

Используй это.

Используй это для общего блага.

Начинайте прямо сейчас!

Ибо сегодня это так же верно, как и тогда, когда один из ваших мудрецов сказал это:

"Способ возобновить - это возобновить!"

ЦВЕТ И КЕРАМИКА

Производство керамики — возможно, древнейшее из всех полезных искусств, практикуемых человеком; искусство с великолепной историей — похоже, вступает в новую эру развития. Сегодня это более живо, в более общем плане, более искусно, хотя и не более *искусно* практикуется, чем когда-либо прежде. Поэтому всем любителям архитектуры, ввиду растущего значения керамики в строительстве, должно быть интересно рассмотреть способы наилучшего использования этих материалов.

Рассматривая вопрос в самом широком смысле, можно сказать, что строительный импульс на протяжении веков выражался в двух принципиально разных типах сооружений: в том, в котором архитектура — и даже орнамент - едины с инженерным делом; и в том, в котором эти два

элемента делимы не только мысленно, но и фактически. Для краткости давайте назовем тот способ строительства, в котором архитектура является конструкцией, *Присущей* архитектуре, и тот способ, в котором они делимы от *Инкрустированной* архитектуры.

К первому классу относятся архитектуры Египта, Греции и готическая архитектура в том виде, в каком она практиковалась на севере Европы; ко второму относятся римская архитектура великолепного периода, мавританская архитектура и так называемая итальянская готика. В первом классе кости здания были также его плотью; во втором кости и плоть были в некотором роде делимы друг от друга, что подтверждается тем фактом, что они рассматривались отдельно, создавались отдельно. Разрушенный Карнак, разрушенный Парфенон, разрушенный Реймс демонстрируют орнамент, настолько неотъемлемую часть ткани — врезавшийся так глубоко, — что то, что сохранилось от одного, сохранилось и от другого; в то время как разрушенные Термы Каракаллы, недостроенная церковь Сан-Петронио в Болонье и многие застывшие мечети во многих песчаных пустынях демонстрируют лишь голые скелеты, о завершенном великолепии которых мы можем только догадываться. В них ткань служила основой для демонстрации гранильного или керамического искусства — одежды, разрушенной, порванной или изодранной в клочья временем и случайностью, оставляя кости все еще сильными, но обнаженными.

Эту классификацию архитектуры на врожденную и Инкрустированную не следует путать с различием архитектуры, которая *устроена*, и архитектуры, которая *органична*, классификацией, основанной на психологии — подобно различию между бизнесменом и поэтом: талант и гениальность, — тогда как классификация, которую читателю предлагается сейчас рассмотреть, основана скорее на вопросе целесообразности использования материалов. Давайте не будем проводить оскорбительных сравнений между внутренней и Инкрустированной архитектурой, но рассмотрим каждую из них как адекватное выражение идеального типа красоты; одна мужская, поскольку в мужской фигуре легче различим костный каркас; другая женская, поскольку более скрыта и покрыта клетчатой тканью из блестящих, драгоценных материалов, на которые более свободно действуют разрушительные силы в человеке и природе.

Вряд ли есть необходимость утверждать, что в этом обсуждении только нас интересует архитектура с инкрустацией, поскольку к этому классу волей-неволей относятся почти все современные здания. Это вызвано необходимостью, продиктованной материалами, которые мы используем, и нашими методами строительства. Все современные здания построены практически по одному методу: каркас из стали или бетона — усиленный сталью, заполнен и разделен бетоном, кирпичом, полый огнеупорной глиной или некоторыми ее заменителями. Для конструкции такого рода какая-то внешняя оболочка не только эстетически желательна, но и практически необходима. Обычно это камень, облицовочный кирпич, терракота, плитка, штукатурка или какая-либо комбинация двух или более этих материалов. Таким образом, из двух типов архитектуры инкрустированный тип обусловлен структурной необходимостью.

Таким образом, становится очевидным огромное значение керамики в ее отношении к архитектуре. Они служат архитектурным потребностям, а не удовлетворяют архитектурный каприз. Наш период — это период инкрустированной архитектуры, которая требует обрамления, а не обнажения структуры, и поэтому логично допускает обогащение поверхностей с помощью "облицовки" материалами, более ценными и красивыми, чем те, которые

используются в структуре, которая становится, так сказать, холстом картины, а не самой картиной. Для этих целей нет материалов более подходящих, более адаптируемых, более долговечных, более богатых возможностями красоты, чем изделия керамического искусства. Их легко и недорого изготовить любой желаемой формы, цвета, текстуры; их твердая, плотная поверхность противостоит воздействию стихий, ее нелегко загрязнять и легко чистить; будучи изготовленными с помощью огня, они огнестойки.

Вот и все о практических требованиях современной архитектуры, которым отвечают изделия керамического искусства. Эстетические требования удовлетворяются не менее превосходно — или, скорее, *могли бы* быть.

Когда в шестнадцатом веке эпоха Возрождения распространилась с юга на север, цвет практически исчез из архитектуры. Египтянам это было по вкусу, горячее и яркое, как солнце в пустыне; мы знаем, что греки придавали своему паросскому мрамору радужные оттенки; мавританская архитектура была красочной, а Венеция, которую любил Раскин, была довольно радужной — из огненного опала и жемчуга. В архитектуре итальянского Возрождения вплоть до его последнего этапа всегда присутствовал элемент цвета, но он был приглушен свинцовым северным небом. Париж серый, Лондон коричневый, Нью-Йорк белый, а Чикаго цвета золы. Нам достаточно сравнить их с желтым Римом, красной Сиеной и жемчужной Венецией, чтобы понять, как много мы потеряли из-за исключения цвета из архитектуры. Мы начинаем это понимать. Цвет сыграл важную роль на Панамериканской экспозиции, а затем снова на выставке в Сан-Франциско, где в сочетании со светом он стал доминирующей нотой всего архитектурного концерта. Теперь эти грандиозные экспозиции, в которых архитекторам и художникам предоставлена полная свобода действий, носят характер предварительных исследований, в ходе которых эти чиновники в преходящей форме набрасывают эскизы того, что они хотят сделать в более постоянной форме. Это прогнозы будущего, будущего, которое в определенных кругах уже начинает реализовываться. Поэтому вполне вероятно, что архитектурное искусство будет становиться все более красочным.

Автор помнит день и час, когда это стало его личным убеждением - его личным желанием. Это произошло много лет назад в галерее Олбрайт в Буффало — недавно достроенном здании строго классического типа. В центральном холле был единственный дверной проем, архитрав из белого мрамора которого был окрашен Фрэнсисом Бэконом разноцветными красками на манер греков. Эффект был настолько очаровательным, а остальная часть помещения по контрасту казалась такой холодной и тусклой, что автор тут же пришел к выводу, что архитектура без полихромии была бы неполной. Мистер Бэкон провел три года в Малой Азии и в других местах, изучая остатки греческой архитектуры, и он нашел и привез домой фрагмент украшения из храма Ассоса, на котором нанесенный цвет все еще был чистым и сильным. Греки были жизнерадостным народом. Когда радость вернется в жизнь, цвет вернется и в архитектуру.

Керамические изделия идеально подходят для достижения этой цели. Сами греки признавали их ценность, поскольку использовали широко и мудро: было обнаружено, что они даже прикрепляли полосы цветной терракоты к мраморной лепнине своих храмов. Насколько, должно быть, отличался реальный облик такого храма от того, что представляли себе классические возрожденцы, чья традиция незыблемой холодной паросской чистоты греческой архитектуры сохранилась, даже вопреки археологическим свидетельствам обратного, до наших дней.

В одном отношении у нас есть преимущество перед греком, если бы у нас только хватило ума извлечь из этого выгоду. Его палитра, как и музыкальная гамма, была более ограниченной, чем у нас. Архитектору, желающему использовать керамику, теперь доступна практически вся гамма. Цвета не меняются и не выцветают, сохраняя прекрасное качество. Наши мастера и производители лицевого кирпича, терракоты и цветной плитки после долгих дорогостоящих экспериментов преуспели в производстве керамики высочайшего качества и внутренней красоты; они могут делать практически все, что от них требуется; но в той сфере, где они должны получать наибольшее коммерческое преимущество, — области архитектуры, — спрос на нее слишком невелик. Архитектор, который должен руководить, учить и диктовать в этой области, часто по незнанию вынужден вместо этого учиться и следовать. Это привело к позорной ситуации — позорной, то есть для архитектора. Он стал требовать от производителя — когда ему вообще что-либо требуется - помощи в том самом вопросе, в котором он должен помогать: в определении цветового оформления. Неудивительно, что результаты часто бывают плохими, а значит, обескураживающими. Производители керамики приветствуют сотрудничество и помощь со стороны архитектора с почти патетическим рвением в тех редких случаях, когда им предлагается помощь.

Но на самом деле архитектор ни в чем не виноват: причина его неудач кроется глубоко в его общем затруднительном положении, когда ему приходится знать обо всем понемногу и делать гораздо больше, чем он может сделать хорошо. Чтобы справиться с этим, если его практика требует затрат, он окружает себя специалистами в различных областях и поручает им различные отделы своей работы. Нельзя ожидать, что у него в штате будет специалист по керамике, равно как и от него самого, при всей его разнообразной деятельности, нельзя ожидать, что он сам станет таким специалистом. В результате он обычно довольствуется тем, что оставляет проблемы с цветом в покое, поскольку они являются всего лишь еще одним осложнением его и без того слишком сложной жизни; или же он передает их кому-то, кого, по его мнению, должен знать, - дизайнеру производителя — и одобряет почти все, что представлено. Конечно, у идеального архитектора было бы время для каждой проблемы, и он решал бы ее в высшей степени хорошо; но настоящий архитектор слишком человечен: на его черепе есть впадины там, где должны быть бугры; более того, он хочет, чтобы у него осталось немного времени, чтобы направить энергию в другие направления, помимо занятий своим ремеслом. Одна из функций архитектуры - раскрыть неотъемлемые качества и красоту различных материалов путем их надлежащего использования и со вкусом подобранного оформления. Лестница из оникса, с одной стороны, и главный алтарь из портландцемента - с другой, одинаково нарушают эту функцию архитектуры; они нарушают ту прекрасную необходимость, которая предписывает, что драгоценные материалы должны служить ценному назначению, а обычные материалы - утилитарным целям. В настоящее время цвет - это драгоценная вещь, и его высочайшую красоту можно подчеркнуть только контрастируя с широкими нейтральными тонированными пространствами. Внутренние стены средневекового собора никогда не соперничали с его окнами, и точно так же буйство полихромии по всей стене здания не так эффектно, даже с цветовой точки зрения, как если бы оно ограничивалось, скажем, входом и фризом. Здесь применима остроумная фраза Гилберта:

"Где каждый - кто-то, никто - никто".

Давайте тогда построим наши стены из камня, или кирпича, или штукатурки, поскольку их плоские поверхности и нейтральные оттенки способствуют тому покою, который так необходим

для хорошего архитектурного эффекта: но давайте не будем довольствоваться этим, а дадим глазу наслаждение и удовлетворенность, которых он жаждет, с помощью цвета и рисунка, размещенных в тех местах, к которым желательно привлечь внимание, ибо они служат той же эстетической цели, что и тиара на челе красавицы или кольцо на нежной белой руке. Но точно так же, как ювелирные украшения лучше всего смотрятся тогда, когда они наиболее индивидуальны, так и орнамент здания должен соответствовать его общему характеру и цвету лица. Цветовая гамма должна выбираться не наугад, а диктоваться преобладающим тоном и текстурой поверхностей стен, с которыми она должна гармонировать так же неизбежно, как цветение куста с преобладающим тоном стеблей и листвы. В здании этот преобладающий тон неизбежно будет либо холодным, либо теплым, и цветовая гамма столь же неизбежно должна быть либо холодной, либо теплой; то есть должно быть преобладание холодных цветов над теплыми, или наоборот. В противном случае глаз будет испытывать именно то беспокойство, которое возникает при созерцании двух равных масс, в то время как он испытывает удовлетворение от пропорционально неравных величин.

Ничто не заменит инстинктивного чувства цвета, но даже для этого требуется опыт, если область новая, и не помешают несколько общих принципов, имеющих практически универсальное применение.

Прежде всего следует помнить, что интенсивность цвета должна быть тщательно подогнана под его площадь. Опасно пытаться использовать яркие, чистые цвета, без примесей, в больших количествах, но самые яркие и насыщенные цвета можно безопасно использовать в устройствах достаточно ограниченного размера. Для достижения гармонии, так же как и для обогащения, закон взаимодополняемости в его самом общем применении является самым безопасным из всех руководств, но ему необходимо следовать с тонкой разборчивостью. Взаимодополняющие цвета подобны супружеским парам: если они находят правильное соответствие друг другу, они счастливы — то есть возникает эффект красоты, — но без такого соответствия им вместе хуже, чем порознь. Каждый художник, экспериментирующий с цветом, вскоре убеждается для себя, что вместо использования двух цветов, непосредственно дополняющих друг друга, лучше "разделить" один из них, то есть использовать вместо одного из них два других, которые в сочетании дадут рассматриваемый цвет. Например, цвет, дополняющий красный, - зелено-синий. Теперь зелено-синий находится на равном расстоянии между желто-зеленым и сине-фиолетовым, поэтому, если заменить красный и сине-зеленый; красный, желто-зеленый и сине-фиолетовый, комбинация теряет свою очевидность и определенную резкость, ничего не теряя в своем блеске или не отступая от задействованного оптического закона. Такое сочетание соответствует уменьшенной триаде в музыке.

Еще одно важное соображение в отношении цвета, используемое архитектором, касается оптических изменений, обусловленных расстоянием и положением: относительной видимости различных цветов и комбинаций цветов, когда зритель удаляется от них, и изменений окружающей среды, которым подвергаются цвета — при ярком солнечном свете, в тени, на фоне неба и по отношению к разного рода фонам.

Эффект расстояния заключается в том, что цвета сливаются друг с другом, снижая их значения, но не все в равной степени. Желтый теряет себя первым, стремясь к белому. Эффект расстояния, в общем, заключается враспаде, создавая, таким образом, "вибрацию", как это

называется. Знание этих и родственных фактов спасет архитектора от многих разочарований и позволит ему получать замечательные хроматические эффекты простыми средствами.

Многие архитекторы, не привыкшие к цветовым проблемам, разрабатывают свой орнамент, очень мало задумываясь о цветах, которые они предлагают использовать, что делает его второстепенным; но эти две вещи следует рассматривать одновременно для достижения наилучшего конечного эффекта. Есть загадочное высказывание, что "цвет находится под прямым углом к форме", то есть цвет способен заставлять поверхности приближаться к глазу или удаляться от него, точно так же, как это делает моделирование; и по этой причине, если используется цвет, можно обойтись без значительной части моделирования. Если отступающий цвет используется на углубленной плоскости, он излишне углубляет эту плоскость; в то время как, с другой стороны, если цвет, который отказывается отступать, например желтый, используется там, где требуется глубина, отступающая плоскость и приближающийся цвет нейтрализуют друг друга, что приводит к эффекту плоскостности, который не был задуман. Мастеру не следует усложнять свою задачу сочетанием цвета с моделированием высокого рельефа, неизбежно привнося элемент света и тени. Ему следует оставить это для рук постарше и заняться, скорее, плоскими или почти плоскими поверхностями, используя свою лепку так же, как мастер перегородчатой росписи использует свои маленькие латунные бортики - чтобы ограничить и определить каждый цвет в отведенной ему области. Затем, по мере накопления опыта, он может постепенно обогатить свой рисунок добавлением элемента света и тени, если он так решит.

Теперь перейдем к некоторым общим соображениям относительно надлежащего и логичного использования керамики в строительстве и украшении зданий, как снаружи, так и внутри. В наших северных широтах следует следить за тем, чтобы керамика не использовалась в местах и способами, где из-за скопления снега и льда стыки подвергаются попеременному замораживанию и оттаиванию, поскольку в таком случае, если стыки не защищены металлом, узлы со временем будут работать неплотно. На вертикальных поверхностях такая защита не требуется; поэтому использование керамики должно быть ограничено по большей части такими поверхностями: для фриз, панелей, дверных и оконных наличников и тому подобного. Когда по эстетическим соображениям желательно соединить ряд окон вместе по вертикали с помощью какой-либо "залитки" из материала, отличного от материала основной части стены, керамика превосходно подходит для этой цели - лучше, чем дерево, которое гниет; чем железо, которое ржавеет; чем бронза, которая чернеет; и чем мрамор, который быстро теряет свой цвет и текстуру в подобных условиях.

Что касается внутренних помещений зданий, то керамика наиболее широко используется, конечно, для полов, а благодаря появившимся на рынке противоскользящим устройствам различного рода она не менее хороша и для лестниц. Нет ничего лучше для облицовки, да и вообще для любой поверхности, подверженной загрязнению и износу. Эти материалы сочетают в себе постоянную защиту и долговечный декор. Но под влиянием рвения новообращенного использование керамики может быть чрезмерным. Легко вспомнить целые помещения из этого материала, полы, стены, потолки, которые выглядят менее удачно, чем если бы были использованы различные материалы. Именно такое разнообразие — каждый материал обработан характерным и, следовательно, по-своему - придает очарование столь многим зарубежным церквям и соборам: стены из камня, полы из мрамора, хоры из резного дерева и перегородки из металла: в этом разница между оркестром различных инструментов и

оркестром мандолин или секстета саксафона. Керамика никогда не должна вторгаться в сферу деятельности штукатур, художника по фрескам, краснодеревщика. Не позволяйте нам в нашем рвении к керамике уподобляться ткачу Боттому, стремящемуся сыграть каждую роль.

Керамика выполняет в архитектуре особую и почетную функцию. Эту функцию следует признавать, использовать в своих интересах, но никогда не переоценивать. Они открывают большие, но не безграничные возможности. Они составляют один из инструментов оркестра, дирижером которого является архитектор, инструмент, прекрасный в руках мастера и вдвойне прекрасный в сочетании с другими материалами, гармоничный ансамбль которых создает музыку в трех измерениях: архитектурном искусстве.

СИМВОЛЫ И ТАИНСТВА

Архитектура - это конкретное воплощение в пространстве души народа. Если эта душа мелочная и убогая — "взволнованная, как ребенок, мелочами", — никакая великая архитектура невозможна, потому что великая архитектура может олицетворять только величие. Прежде чем в современном мире сможет возникнуть какая-либо достойная архитектура, должна пробудиться душа. Пушки Европы вызывают это пробуждение. Мир — мир мыслей и эмоций, из которого вытекают поступки и события, — больше не дряхлый, но, подобно ангелам Сведенборга, он движется навстречу весне своей юности: по звенящим колеям перемен "мы устремляемся в новый день".

После войны мы, вероятно, станем свидетелями эволюции искусства, которая не ограничится статуями, картинами и неискренними эссе в сухих, как пыль, архитектурных стилях, но проникнет во всю социальную ткань и заставит ее трепетать в ритме более молодой, изобильной жизни. Красота и тайна снова поселятся среди людей; безгласные будут говорить музыкой, а Бесформенные будут ткать ритмические узоры на ткацком станке пространства. Мы будем искать и найдем новый язык символов, чтобы выразить радость души, освобожденной от рабства железного века материализма и стоящей лицом к лицу с невообразимым величием духовной жизни.

[Иллюстрация: ТАБЛИЧКА XV. СИМВОЛ ВОСКРЕСЕНИЯ]

Ибо каждое эстетическое пробуждение является результатом того или иного духовного пробуждения. Каждое великое религиозное движение находило художественное выражение, красноречиво свидетельствующее об этом. Когда религия угасала, были возможны такие вещи, как Версаль и Парижский оперный театр, но не такие вещи, как Парфенон или Собор Парижской Богоматери. Храмы Египта были построены для совершения религиозных обрядов Египта; то же самое было и в случае с Грецией. Римская архитектура была в большей степени светской, но самый благородный памятник Рима, Пантеон, был религиозным сооружением. Мавры, охваченные религиозным пылом, пронесли по Европе, прокладывая свой путь мечетями и дворцами, созданными, казалось, в каком-то экстатическом состоянии сна. Ренессанс, каким бы запятанным он ни был мирским, все же черпал вдохновение в священных темах и запечатлел свое начало и свой конец в двух могущественных религиозных памятниках: купольных церквях Брунеллески и Микеланджело, "созданных с печальной искренностью" глубоко религиозными людьми. Готическое искусство - синоним средневекового христианства; в то время как на Востоке искусство вообще вряд ли можно назвать светским, это символический язык, созданный и используемый для выражения духовных идей.

Этот закон, согласно которому духовность, а не материализм, определяет драгоценный вкус великого искусства, неизменно верен и вечно применим, ибо законы этого порядка не меняются от века к веку, какими бы разнообразными ни были их проявления. Вывод прост: пока мы не станем религиозными людьми, великая архитектура далека от нас. Мы становимся религиозными в том широком смысле, в котором церкви и вероучения, формы и церемонии играют незначительную роль. Наше сердце ищет чего-то большего, чем оно само, что все еще остается самим собой; это религия братства, чье кредо - любовь, чей ритуал - служение.

Эта преображенная религия Запада, запоздалый плод учения Христа, ныне тайно действующая в сердцах людей, получит обогащение из многих источников. Наука раскроет способ, которым дух тклет свою семикратную завесу иллюзии; природа, по-новому воспринятая, породит новые символы, которые искусство организует в язык; из опыта души вырастут новые ритуалы и обряды. Но одной драгоценной настойки этой новой религии наша цивилизация и наше прошлое предоставить не могут; это наследие Азии, лелеемое в ее задумчивой груди на протяжении бесчисленных веков, пока, в силу действия закона циклов, не придет время передать его Западу.

Этот секрет - йога, метод саморазвития, посредством которого ищущий единения получает возможность воспринимать сияние Внутреннего Света. Это достигается ежедневной дисциплиной успокоения ума и направления сознания внутрь, а не наружу. "Я" находится внутри, и ум, который обычно центробежен, сначала должен быть остановлен, взят под контроль, а затем обращен обратно к самому себе и удерживаться с совершенной устойчивостью. Все это наивно выражено в Упанишадах в отрывке: "Самосуший пронзил отверстия чувств так, что они обращены вперед, а не назад, внутрь себя. Однако какой-то мудрый человек, закрыв глаза и желая бессмертия, увидел свое "Я" за ними". Это успокоение ума, его подчинение и контроль, посредством которого он может быть сосредоточен на чем угодно по своему желанию, особенно трудно для людей нашей расы и воспитания, расы, естественное направление сознания которой сильно направлено вовне, обучение, в котором практике интроспективной медитации нет места.

Йога — тот "союз", который приносит внутреннее видение, вклад Востока в духовную жизнь Запада — внесет глубокие изменения в искусство Запада, поскольку искусство проистекает из сознания. Сознание Запада теперь занимается почти исключительно видимым миром, и поэтому западное искусство характеризуется почти рабской верностью эфемерной видимости вещей — фиксацией особых настроений и моментов. Сознание Востока, с другой стороны, субъективно, интроспективно. Соответственно, его искусство связано с вечными аспектами, с миром архетипических идей, в котором вещи существуют не сами по себе, а как символы божественных вещей. Восточный художник избегает, насколько это возможно, тривиальных и индивидуальных ритмов, всегда стремясь к фундаментальному ритму большей, более глубокой жизни.

Теперь это качество, столь искренне разыскиваемое и так высоко ценимое в восточном искусстве, является как раз тем, чего так явно не хватает нашему искусству и нашей архитектуре. Глазу, чувствительному к ритму, наши эссе в этих областях кажутся неуклюжими и неубедительными, им не хватает определенной *неизбежности*. Мы должны вернуть искусству этот первый великий канон китайской эстетики, "*Ритмическую жизненность*", или жизненное

движение духа через ритм вещей". Это не может быть вмешано извне, но должно быть осознано внутренне посредством описанного выше "успокоения" ума.

Искусство не может обойтись без символизма; как буквы на этой странице передают мысли разуму, так и вещи этого мира, организованные на языке символов, говорят с душой через искусство. Но при строительстве наших Вавилонских башен человечество снова поражено смешением языков. У искусства *нетобщего языка*; его символы больше не действуют или их больше не понимают. Это состояние, от которого у материализма нет лекарства по той причине, что материализм всегда видит шаблон, но никогда то, что этот шаблон представляет. Мы должны стать *духовно просветленными*, прежде чем сможем по-настоящему прочесть природу и воссоздать на основе такого прочтения свежие и универсальные символы для искусства. Это задача, неподвластная нашему печальному поколению, скованному негативным мышлением, омраченному войной, но мы можем хотя бы мельком увидеть природу реакции между мистическим сознанием и вещами этого мира, которая породит новый язык символов. Мистическое сознание смотрит на природу как на ковер, расшитый символами того, что она скрывает от посторонних глаз. Мы сами являемся символами, обитающими в мире символов — мире, во много раз удаленном от той высшей реальности, о которой образно свидетельствует все сущее; самая обычная вещь все же имеет какое-то мистическое значение, а уродство и вульгарность существуют только в непросветленном уме.

Какой мистический смысл, могут спросить, содержится в таких вещах, как кирпич, дом, шляпа, пара ботинок? Кирпич - это конечный атом здания; дом - это более крупное тело, которое человек создает для своих нужд, точно так же, как "Я" построило свое жилище из плоти и костей; шляпа и обувь - это войлочные и кожаные изоляторы, с помощью которых мы стремимся отгородиться от потоков, которые исходят от Бога через землю и воздух. Могут возразить, что эти ответы лишь заменяют меньший символ большим, но это неизбежно: если бы вместо большего символа был назван еще более абстрактный и всеобъемлющий, конечная истина была бы так же далека от утверждения, как и раньше. Нет ничего, что человеческий разум мог бы постичь, что не было бы символом чего-то большего и возвышенного, чем он сам.

Словарь определяет символ как "нечто, обозначающее что-то другое и служащее для его представления или для того, чтобы вызвать в памяти одно или несколько его качеств". Итак, этот мир является *отражением* высшего мира, и мира еще более высокого, и так далее. Соответственно, все является символом чего-то высшего, поскольку, отражая, оно "обозначает и служит для представления этого", и символизируемая вещь, будучи сама отражением, тем самым сама является символом. Благодаря многократному повторению этого отражающего процесса на бесчисленных планах и подпланах природы каждая вещь становится символом не только одной вещи, но и многих вещей, все они тесно взаимосвязаны, и это порождает те глубинные аналогии, те "тайные подземные ходы между материей и душой", которые всегда были предметом особого внимания поэта и мистика, но которые однажды могут стать предметом серьезного изучения ученых.

Давайте кратко рассмотрим различные термины, обозначающие такой восходящий ряд символов: их можно было бы назвать членами одной семьи, поскольку они следуют по одной нисходящей линии.

Возьмем золото: как вещь в себе, без какого-либо символического значения, это металлический элемент, имеющий характерный желтый цвет, очень тяжелый, очень мягкий,

самый пластичный, податливый и неразрушимый из металлов. В своей отчеканенной форме это жизненная сила экономического тела, поскольку от ее изобилия и свободного обращения зависит благополучие этого тела; это то, к чему стремятся и борются все люди, потому что без этого они не могут жить комфортно. Таким образом, это золото в его первом и низшем символическом аспекте: жизненный принцип, движущая сила в человеческих делах. Но не золото принесло человеку его господство над природой; это огонь, желтое золото не земли, а воздуха, — города и цивилизации, искусство и промышленность всегда следовали за лагерным костром первопроходцев. Следующим по порядку идет солнечный свет — солнечный свет, сфокусировавшийся в горящем стекле, самопроизвольно вызывает пламя. Мир существует за счет солнечного света; все живое растет благодаря ему и чахнет без него, подобно тому как процветание городов растет или идет на убыль в зависимости от наличия или отсутствия запасов золота. Магнетическая сила солнца, известная как *прана* (которая представляет собой не дыхание, поднимающееся вверх, и не дыхание, опускающееся вниз, а то другое, в котором покоятся оба), выполняет в человеческом теле ту же функцию, что и золото в цивилизации, солнечный свет в природе: его изобилие способствует здоровью, а его скудость — ослаблению. Выше, чем *прана*, находится разум, этот золотой скипетр владычества человека, прометеев дар огня, которым он угрожает империи богов. Еще выше, в душе, любовь является движущей силой, завоевателем: "золотое сердце" — это то, которое согрето и озарено любовью. И еще одно желание духа, которое не удовлетворяет никакая человеческая привязанность, а удовлетворяет только истина, Золотая Личность, Свет Мира, само Божество. Таким образом, существует земное, воздушное, эфирное золото; золото как интеллект, золото как любовь, золото как истина; от проклятия мира, причины тысячи преступлений, поднимается Символическая Лестница Иакова к самой божественности, посредством которой люди могут узнать, что Бог действует через жертву: что Его вселенная сама является Его изломанным телом. Подобно золоту в кошельке, огню в кузнице, солнечному свету для глаз, дыханию в теле, знанию в уме, любви в сердце и мудрости в понимании, Он привлекает к Себе всех людей, обучая их мудрому использованию богатства, господству над природой, заботе о теле, развитию ума, любви к жене, ребенку и ближнему, и, последний урок из всех, Он учит их тому, что в промышленности, в науке, в искусстве, в сочувствии и понимании Он — это они, все это время знающие, любящие, становящиеся; и что даже когда они убегают от Него, Его являются ли крылья...

"Когда они летают со мной, я — крылья".

Эта попытка определить золото как символ заканчивается указанием на вездесущую и имманентную божественность во всем. Так бывает всегда: пытаюсь сдвинуть хоть один вуссуар с арки истины, сотрясается сам храм, настолько хитро подогнаны друг к другу камни. Все дороги ведут в Рим, и каждый символ является ключом к Великой Тайне: например, прочитанное в свете этих соответствий превращение алхимиком неблагородных металлов в золото рассматривается как сублимация низшей природы человека в "ту высшую золотую оболочку, которая есть Брахман".

Ясно помня о первой последовательности, давайте теперь попытаемся проследить другую, параллельную ей: женскую, из которой первую можно считать соответствующей мужской. Серебро — это белый, пластичный металлический элемент. В чеканке монет это синоним наличных денег: золото в банке — это серебро в кармане; следовательно, в некотором смысле серебро — это *отражение*, или вторая сила золота. Точно так же, как красноватое золото

соотносится с огнем, так и бледное серебро - с водой; и как огонь связан с солнцем, так и воды земли следуют за Луной в ее движении. Золотое солнце, серебряная луна: эти часто используемые описательные прилагательные сами по себе обеспечивают соответствие, которое мы ищем; еще одно указание на его обоснованность заключается в том факте, что одной из характеристик воды является ее способность отражать; что лунный свет - это отраженный солнечный свет. Если золото — это разум, то серебро - это тело, в котором отражается, объективируется разум; если золото - это любовь, подобная пламени, то серебро - это задумчивая привязанность; а в высших областях сознания красота - это женская, или формальная, сторона истины, ее серебряное зеркало.

В мире есть две силы: одна - проекция, другая - воспоминание; два состояния - активность и покой. Природа с неутомимой изобретательностью повсюду демонстрирует этот факт: в распускающемся бутоне и падающем семени, в поднимающихся водах и нисходящем дожде; подбросьте камень в воздух, и когда импульс иссякнет, сила тяжести снова вернет его на землю. В цивилизованном обществе эти центробежные и центростремительные силы находят выражение в анархическом и радикальном духе, который разрушает и перестраивает существующие институты, и в консервативном духе, который сохраняет и созидает путем постепенного наращивания; они аналогичны действию вулкана и воды при формировании и созидании самой земли и снова находят свой прототип в мужчине и женщине: мужчине, воине, который побеждает активным использованием своих сил, и женщине, "сокровищнице продолжения рода", которая побеждает постоянным спокойствием. Мужчина и женщина символизируют силы центробежные и центростремительные не только по своей внутренней природе и в социальных и экономических функциях, свойственных каждому, но и по своим физическим аспектам и особенностям, поскольку мужчина мал в боках и широкоплеч, с относительно крупными конечностями, *т.е. центробежный*: в то время как женщина сформирована с широкими бедрами, узкими плечами и маленькими ступнями и руками, *т.е. центростремительный*. Инстинктивные и бессознательные жесты женщины направлены к себе, а мужчины - *прочь от* себя. Физиолог может считать, что анатомические различия между полами являются результатом различия их функций в воспроизводстве и сохранении расы, и это верная точка зрения, но меньшая истина не обязательно исключает большую. Как говорит Честертон, "Что-то в злом духе нашего времени заставляет людей всегда притворяться, что они нашли какое-то материальное и механическое объяснение". Это заставило бы нас поверить вместе с Шопенгауэром и Бернардом Шоу, что восторг влюбленного от красоты своей возлюбленной заключается исключительно в его инстинктивном восприятии того, что она подходит на роль матери его ребенка. Это, несомненно, один из факторов очарования, которое женщина накладывает на мужчину, но есть и другие факторы, как более высокие, так и более низкие, соответствующие различным частям нашей многообразной природы. Прежде всего, это простое физическое влечение: для мужчины физическое женщина - чаша наслаждения; затем, есть эмоциональная любовь, посредством которой женщина привлекает своей потребностью в защите, своей силой нежности; на ментальном плане она интеллектуальный спутник мужчины, его мужской разум дополнит себя ее женской интуицией; он признает в ней своего рода воплощение своей собственной души, невесты своего духа, предопределенной на протяжении веков; в то время как бог внутри него воспринимает ее как ту часть себя, которую он проявил до того, как появился мир, чтобы быть матерью, а не одинокой женщиной. человеческих детей, но и всех тех мириадов форм, входя в которые, "как в ножны, нож", он

становится Наслаждающимся и ярко и конкретно осознает свое блаженство, свою мудрость и свою силу.

Адам и Ева и дерево посреди сада! После мужчины и женщины дерево, пожалуй, самый значительный символ в мире: каждое дерево - это Древо Жизни в том смысле, что оно олицетворяет всеобщее становление. Утверждение о том, что все вещи имеют своей матерью *пракрити*, недифференцированную субстанцию, а своим отцом *пурушу*, созидательный огонь, является расплывчатым и метафизичным и не имеет большого значения для наших воспитанных образами, вскормленных образами умов; на физическом плане мы можем познать эти трансцендентальные истины только с помощью символов, и поэтому каждому из нас даны человеческий отец и человеческая мать, из отношения которых друг к другу и к самим себе можно узнать наше отношение к природе, всеобщей матери, и к тому бессмертному духу, который есть отец всех нас. Более того, нам дан символ дерева, которое, уходя корнями в землю, свою мать, и питаясь ее соками, вечно стремится ввысь, к своему отцу, солнцу. Математик может быть способен продемонстрировать, в результате долгих размышлений, которые длились всю жизнь, что единство и бесконечность - всего лишь два аспекта одной вещи; это непонятно обычному уму, но конкретизировано в дереве — единство в стволе, бесконечность в листве — любой способен это понять. Мы осознаем, что все вещи растут, как растет дерево, от единства к множественности, от простоты и силы к красоте и утонченности. Построение линии из точки, плоскости из линии и из плоскости твердого тела - это вопрос, который, опять же, интересует главным образом геометра, но неизбежная последовательность проявляется в семени, стебле, листе и плоде: точка, линия, поверхность и сфера. Есть и другой порядок истин, которым учит дерево: ежегодное обновление его жизни является символом перевоплощения души, уча, что жизнь - это бесконечная кульминация, и что то, что кажется прекращением, на самом деле просто смена состояния. Дерево становится великим, если у него прочные корни; мы тоже, хотя и дети воздуха, нуждаемся в земле и растем благодаря добрым делам, скрытым, подобно корням дерева, вне поля зрения; для дерева дождь и солнечный свет; для души слезы и смех пробуждают заключенный в тюрьму дух к сознательной жизни.

Мы любим и понимаем деревья, потому что сами прошли через их эволюцию, и они все еще живут в нас, ибо артериальная и нервная системы - это деревья, корни одного из которых в сердце, другого - в мозге. Разве наше тело не является хоботом, возвышающим голову, подобно цветку: чашей для хранения драгоценных соков мозга? Разве этот ствол не имеет своих сужающихся конечностей, которые разветвляются в кисти и стопы, а те - в пальцы на руках и ногах, подобно прутьям и разветвлениям дерева?

Сакраментализм тесно связан с символизмом; человек, который рассматривает природу как книгу символов, скорее всего, будет рассматривать жизнь как таинство. Поскольку эта точка зрения жизненно важна для искусства, давайте взглянем на сакраментальную жизнь, оторванную от форм и обрядов какой-либо конкретной религии.

Эта жизнь заключается в привычном восприятии скрытого смысла, скрытой красоты и значимости в предметах, действиях и событиях каждого дня. Хотя они и привязывают нас к чувственному существованию, они, тем не менее, содержат в себе силу освободить нас от него: помимо их непосредственного использования, удовольствия или выгоды, они имеют скрытый смысл, который содержит некое целительное послание для души.

Классическим примером таинства, не только в обычном значении этого термина, но и в особом смысле, определенном выше, является Святое Причастие христианской церкви. Его происхождение общеизвестно. Вечером той ночи, когда Он был предан, Иисус и Его ученики собрались вместе на праздник Пасхи. Сознывая Свое надвигающееся предательство и желая произвести сильное впечатление на Своих избранных последователей характером и целью Своей жертвы, Иисус совершил таинство из простых продуктов, необходимых для трапезы. Он взял хлеб, разломил его и дал каждому по кусочку как символ Своего изуродованного тела; и каждому Он передал чашу вина, как символ Своей пролитой крови. В этом действии, как и в омовении ног ученикам по тому же случаю, Он сделал Свое служение телесным нуждам людей аллегорией Своего более великого служения нуждам их душ.

Таинство Вечери Господней обладает такой красотой и силой, что сохранилось даже по сей день. Однако в нем отсутствует элемент универсальности — по крайней мере, не христиане отрицали бы его универсальность. Поэтому давайте поищем какой-нибудь всеобъемлющий символ, иллюстрирующий сакраментальный взгляд на жизнь.

Возможно, брак и есть такой символ. Публичное признание в любви между мужчиной и женщиной, их взаимное принятие сопутствующих привилегий, обязанностей и ответственности настолько чреваты последствиями для них самих и для расы, что все здравомыслящие люди считают брак чем-то высоким и святым; его сакраментальный характер ощущается и признается даже теми, кто затруднился бы объяснить причину.

Причина кроется в ответе на вопрос: "Символом чего является брак?" Самый очевидный ответ и, несомненно, лучший, содержится в хорошо известной и частоподвергающейся злоупотреблениям доктрине, общей для всех религий, о духовном браке между Богом и душой. То, что христиане называют *Мистическим Путем*, а буддисты *Путем*, включает в себя те изменения в сознании, через которые проходит каждая душа на своем пути к совершенству. Когда личная жизнь рассматривается как аллегория этой внутренней, интенсивной, сверхмирской жизни, она приобретает сакраментальный характер. Со странным единодушием последователи Мистического Пути называли браком это незабываемое переживание в "полете одиночки к Одиночке", когда душа после испытаний и очищений вступает в нерасторжимый союз с духом, этим божественным созидательным принципом, благодаря которому она становится плодотворной для этого мира. Таким образом, брак, каким бы дорогим и тесным ни был союз, является символом союза более дорогого и тесного, ибо это справедливое пророчество о том, что на какой-то более высокой дуге эволюционной спирали душа встретит своего бессмертного возлюбленного и будет посвящена в божественные тайны.

В качестве примера силы символов вызывать те изменения сознания, благодаря которым душа подготавливается к этому союзу, записано, что выдающийся ученый был вынужден изменить весь свой образ жизни, размышляя однажды утром, принимая ванну, о том, что, хотя каждый день он прилагал столько усилий, чтобы очистить свое тело, он не проводил подобной чистки своего ума и сердца. Эта идея так глубоко понравилась ему, что с того дня он начал практиковать более высокую чистоту.

Если верно, как было сказано, что обычная жизнь в мире является школой подготовки к жизни более реальной и более возвышенной, то все, относящееся к жизни в мире, должно обладать сакраментальным характером, и обладать им по своей сути, а не просто путем вменения. Давайте же откроем, если сможем, некоторые из более крупных значений, скрытых в мелочах.

Когда в конце пасмурного дня солнце вспыхивает во всем своем великолепии и заходит красным на западе, это знак того, что следующий день будет ясным. Для приверженца таинственной жизни это таит в себе более богатые обещания. Для него солнце - символ любви Бога; облака - те его собственные мирские заботы, которые скрывают от него его лик. Следовательно, это чисто физическое явление, которое приносит большинству людей едва заметное усиление тепла и света и указывает на хорошую погоду на следующий день, вызывает у мистика невыразимое чувство божественной имманентности и благодеяния и уверенность в их продолжении после темной ночи смерти тела.

Когда приверженец таинств отправляется купаться в море, он в полной мере наслаждается сопутствующим физическим возбуждением, но еще большая радость проистекает от мысли, что он снова со своей великой Матерью-Морем - тем женским принципом, совершенным символом которого является море, поскольку вода дает рождение всем существам и питает их. Когда в конце дня он сбрасывает свою одежду — эту двумерную оболочку трехмерного тела, - он находится в полной уверенности, что его тело, в свою очередь, будет покинуто внутренне отступающим сознанием, и что он будет бродить, где пожелает, в часы сна, облаченный в свое тонкое четырехмерное тело, связанное с физическим телом так же, как оно связано с одеждой, которую оно носит.

Каждому искреннему искателю природа раскрывает свои секреты, но поскольку мужчины отличаются своим любопытством, она раскрывает разным мужчинам разные вещи. Все вознаграждаются за свою преданность в соответствии со своими интересами и желаниями, но женственная природа наиболее полно раскрывается тому, кто поклоняется не ее прекрасному облику, а ее душе. Этот любимый любовник - мистик; ибо, вечно ища наставлений в духовных вещах, он видит в природе аллегорию души и интерпретирует ее символы в терминах сакраментальной жизни.

Ручей, прокладывающий свой извилистый и каменистый путь в неустанном стремлении достичь своего центра притяжения, является символом продвижения Паломника, побуждаемого любовью искать Бога в своем сердце. Скромная маргаритка на обочине дороги и распутный подсолнух в саду одинаково стремятся изобразить солнце, бога, которому они поклоняются, сердцевина семян и бахрома лепестков представляют их лучшие попытки имитировать пылающий диск и обширную солнечную корону. Человек стремится менее пылко и, следовательно, более неэффективно в своей воле и воображении изобразить Бога. При благоговейном изучении жизни насекомых и животных мы получаем некоторый намек на то, кем мы были и кем можем стать — чем-то соответствующим личинке, роющему нору существу; гусенице, ползающей твари; и, наконец, бабочке, сияющему крылатому существу.

Таким образом, тот, кто принял сакраментальную жизнь, приходит к восприятию в "чувственном многообразии" природы той единой божественной Реальности, которая всегда стремится наставить его в надземной мудрости и привести его к сверхчеловеческому блаженству и миру. Со временем такое прочтение земли в терминах небес становится устоявшейся привычкой. Затем, по выражению Эмерсона, он прицепил свой фургон к звезде и превратил тележку бакалейщика в колесницу солнца.

Читатель, возможно, не поймет, какое отношение имеет это долгое обсуждение символов и таинств к предмету искусства и архитектуры, но, по мнению автора, взаимосвязь очевидна. Не может быть великого искусства без религии: религия зарождается в сознании как мистический

опыт, оттуда она перетекает в символы и таинства, а те, в свою очередь, воплощаются художником в весомые формы красоты. Пока художник сам не примет участия в этом мистическом опыте, более глубокие смыслы жизни будут ускользать от него, и творение его рук не будет иметь особого значения. Пока это не будет сказано о каждом художнике

"Себя от Бога он освободить не мог",

не будет искусства, достойного этого названия.

САМООБРАЗОВАНИЕ [1]

Я с большим удовольствием пользуюсь этой возможностью, чтобы поговорить с вами о некоторых аспектах искусства, которым мы занимаемся. Я не могу забыть и надеюсь, что вы в достаточной степени помните, что архитектурное будущее этой страны находится в руках именно таких людей, как вы. Тогда позвольте мне ненадолго остановиться на вашей уникальной возможности. Возможно, кто-то из вас занялся архитектурой, поскольку вы могли бы заняться торговлей, или производством, или любой другой полезной профессией; в таком случае вы, вероятно, уже научились различать и теперь понимаете, что, разрезая пирог человеческих профессий, вы вытащили кусочек, на котором изображено золотое кольцо. Торт - это деловая и утилитарная сторона жизни, золотое кольцо - эстетическая, творческая сторона: берегите его, ибо это драгоценная и долговечная вещь. Подумайте, в чем заключается ваша работа: собрать материалы таким образом, чтобы они стали полны красоты и красноречивого смысла, которые могут нести вдохновение и восторг еще не родившимся поколениям. Бессмертие стоит у вашего порога, даже если ваша рука, возможно, недостаточно сильна, чтобы открыться небесному гостю.

Хотя профессия архитектора благородна в любой стране и в любую эпоху, она особенно богата вдохновением и возможностями здесь и сейчас, ибо кто может сомневаться в том, что мы вот-вот вступим в период великого строительства? У нас есть то, что мистер Салливан называет "потребностью и силой созидать", не хватает только духа великого искусства, и это уже шевелится в тайных сердцах людей и рано или поздно найдет выражение в объективных и весомых формах новой красоты. Создавать их - ваша привилегия. Пусть эта возможность застанет вас готовыми! Есть поговорка: "Быть молодым, быть влюбленным, быть в Италии!" Я бы перефразировал это так: быть молодым, заниматься архитектурой, быть в Америке.

Сегодня вечером моей целью является изложить схему самообразования, которая, я уверен, поможет вам, если ей последовательно следовать, хотя я отдаю себе отчет в том, что для определенного склада ума она покажется в высшей степени мистической и непрактичной. Если это пойдет вам на пользу, я буду рад.

У многих из вас было преимущество в виде тщательной технической подготовки в выбранной вами профессии: будьте благодарны за это. Другие, как Топси, "только выросли" - или просто не смогли вырасти. В утешение всем подобным, не желая, чтобы меня поняли как пренебрежительное отношение к архитектурному образованию, я бы сказал, что есть вид образования, которое хуже, чем никакого, ибо, наполняя свой разум готовыми идеями, человек не может когда-либо научиться думать самостоятельно; и есть другой вид, который действительно учит его думать, но в соответствии с каким-то произвольным методом, так что его разум становится каналом, а не рекой, текущей по заранее определенному и искусственному

руслу и не наполненной скрытыми источниками духа. Лучшее образование может сделать не больше, чем проявить то, что присуще ему; оно делает это посредством некоторого стимула извне — от книг и учителей, — но стимул в равной степени может исходить изнутри: каждый может развивать свой собственный ум следующим образом.

Чередование состояния активности и состояния пассивности, которое является законом нашего физического существа, как и законом всей природы, характерно и для действия ума: наблюдение и медитация - это два полюса мышления. Тенденция современной жизни и нашего активного американского темперамента заключается в слишком исключительном функционировании ума в его исходящем состоянии, и это приводит к большой сообразительности и большой поверхностности. Только в моменты спокойной медитации великие синтетические, фундаментальные истины раскрывают себя. Непрерывно наблюдайте, взвешивайте, судите, критикуйте — этот порядок интеллектуальной деятельности важен и ценен, — но ум должен быть уравновешен и укреплен другим процессом. Сила внимания, способность концентрироваться - это показатель умственной эффективности; и эту силу можно развить тренировкой, в точности аналогичной той, с помощью которой развиваются мышцы, ибо ум и мускулы - это подобные инструменты Молчаливого Мыслителя, который сидит позади. Разум - инструмент чего-то более высокого, чем разум: вот истина, настолько плодотворная, что, выражаясь языком восточных образов, "Если вы скажете это сухой палке, вырастут ветви и из нее прорастут листья".

В указанном здесь методе умственного развития нет ничего оригинального; он был известен и практиковался веками на Востоке, где жизнь менее напряжена, чем у нас. Метод заключается в ежедневной безмолвной медитации в определенные периоды, во время которой предпринимается попытка удержать ум при созерцании единственного образа или идеи, возвращая внимание всякий раз, когда оно блуждает, уничтожая каждую не относящуюся к делу мысль по мере ее возникновения, как можно убить крысу, вылезающую из норы. Такое обращение ума обратно к самому себе трудно, но я не знаю ничего, что "окупалось" бы так хорошо, и я никогда не встречал никого, кто добросовестно практиковал бы это, кто не подтверждал бы эту точку зрения. Дело в том, что если человек приобретает способность концентрироваться на чем-то одном, он может концентрироваться на чем угодно; он повышает свою компетентность на ментальном плане точно так же, как подтягивание гирь повышает свою компетентность на физическом. Более того, практика медитации имеет как скрытое, так и непосредственное преимущество, и это является причиной, по которой ее практикуют индийские йоги. Они верят, что, успокаивая ум, который подобен озеру, отражающему небо, Высшее "Я" передает знание о Себе низшему сознанию. Без работы этой Сверхдуши в нас и через нас мы никогда не сможем надеяться создать архитектуру, которая встанет в один ряд с великими архитектурами прошлого, ибо в Египте, в Греции, в средневековой Франции, как и в Индии, Китае и Японии, мистицизм создал для себя язык более красноречивый, чем любой, на котором когда-либо говорило чисто рациональное сознание человека.

Мы склонны переоценивать важность книг и книжного обучения. Подумайте, какую малую роль сыграли книги в развитии архитектуры; действительно, Палладио и Виньола с их жесткими формулами принесли искусству больше вреда, чем пользы. Ошибочно считать, что чтение укрепляет ум — оно ослабляет его; чтение иногда стимулирует ум к оригинальному мышлению, *это* развивает его, но само по себе чтение является пассивным упражнением, потому что мысль читателя на время приостанавливается, чтобы могла проникнуть мысль автора. Обильное

чение ослабляет способность мыслить оригинально и последовательно. Немногие из великих творцов мира пользовались книгами, и если вы стремитесь быть в их классе, вы избежите "порождения прессы". Лучший план - читать только отличные книги и, прочитав в течение пяти минут, думать о том, что вы прочитали в течение десяти.

Эти упражнения при правильном выполнении сделают ваш разум подходящим средством выражения вашей идеи, но совет, который я дал, так же уместен для любого, кто использует свой разум, как и для архитектора. Чему конкретно должен посвятить свое внимание студент-архитектор, чтобы улучшить качество своей работы? Мой собственный ответ заключался бы в том, что он должен посвятить себя изучению музыки, человеческого облика и Природы — "первой, последней, в середине и без конца".

Взаимосвязь между музыкой и архитектурой - мысль не новая; она подразумевается в известном высказывании о том, что архитектура - это застывшая музыка. Витрувий считал знание музыки квалификацией архитектора своего времени, и если это было желательно, то не менее важно и сейчас. Этому есть как метафизическая, так и практическая причина. Уолтер Патер в известной фразе заявил, что все искусство постоянно стремится к состоянию музыки, под этим он имел в виду, что в основе каждого искусства лежат определенный ритм и гармония, совершенным и чистым выражением которых является музыка; что в музыке средства и цель - одно и то же. Это совпадает с теорией Шопенгауэра о музыке, согласно которой она является наиболее совершенным и безусловным из известных нам чувственных проявлений той бессмертной *воли к жизни*, которая составляет жизнь и мир. Отбросив метафизику, архитектор должен слушать как можно больше хорошей музыки и изучать основы гармонии, по крайней мере, в той степени, в какой он знает простые числовые соотношения, которые управляют основными интервалами согласных в октаве, чтобы, переводя эти соотношения в интервалы пространства, выраженные в терминах длины и ширины, высоты и шири, его работа "стремилась к состоянию музыки".

Существует также метафизическая причина, а также практическая, по которой архитектор должен знать человеческую фигуру. Карлайл говорит: "В мире есть только один храм, и это тело человека". Если тело, как он заявляет, является храмом, то не менее верно и то, что храм или любое произведение архитектурного искусства по своей природе является более обширным телом, которое человек создал для своих нужд и в котором он обитает, точно так же, как индивидуальное сознание строит и населяет свою плотскую твердыню. Это может показаться в высшей степени мистической идеей, но взаимосвязь между домом и его обитателем, телом и его сознанием повсюду близка и поддается бесконечной проработке.

Красота архитектуры, как и красота человека, зависит от правильного подчинения частей целому, гармоничной взаимосвязи между этими частями, выразительности каждой из ее функций, а когда их много и они разнообразны, от их согласования друг с другом. Учитывая это, изучение человеческой фигуры с целью анализа источников ее красоты не может не приносить пользы архитектурному дизайнеру. Разумно проводимое такое изучение простимулирует ум к восприятию тех простых, но тонких законов, по которым повсюду работает природа, и оно обучит глаз лучшей из известных школ пропорций, научив его различать мельчайшие различия точно так же, как слушание хорошей музыки развивает слух.

Нет необходимости и нежелательно делать сложные и тщательно заштрихованные рисунки с позирующей модели; равное количество часов, потраченных на копирование и анализ

иллюстраций хорошей художественной анатомии, дополненных некоторым количеством натуральных рисунков, выполненных просто с целью уловить позу, окажется более полезным упражнением, поскольку оно познакомит вас с основными и вспомогательными пропорциями виска тела и даст вам достаточно данных, чтобы вы могли с достаточной точностью указать фигуру в любом положении.

Я рекомендую изучать Природу, потому что верю, что такое изучение поможет вам восстановить то прямое и мгновенное восприятие красоты, наше естественное право по рождению, которого чрезмерная изощренность настолько лишила нас, что мы больше не знаем, что оно принадлежит нам по праву наследования — наследования от той космической материи, наделенной движением, из которой мы созданы, всегда рационально и ритмично идущей к назначенным целям. Все мы являемся участниками мира конкретной музыки, геометрии и чисел — мира, который настолько математически устроен и скоординирован, что наши миниатюрные тела, подобно самой далекой звезде, пульсируют в такт музыке сфер. Кровь течет ритмично, сердце - как метроном; движущиеся конечности сплетают узоры; голос превращает в излучающие звуковые волны тот водоем тишины, который мы называем воздухом.

"Ты не можешь махать своим посохом в воздухе,
Или окуни свое весло в озеро,
Но оно вырезает там красивый изгиб,
И рябь в рифму оставляет весло".

Все живое творение подчиняется прекрасной необходимости быть красивым. Повсюду оно демонстрирует совершенную полезность, подчиняющуюся гармоничным законам. Природа - это мастерская, в которой создаются *прекрасные организмы*. Именно в этом и заключается цель архитектора — создавать красивые организмы; следовательно, какая школа могла быть у него лучше, чем та, в которой он мог бы научиться своему ремеслу?

Чтобы изучать Природу, не обязательно отправляться в поля и заниматься ботаникой или пытаться создавать акварелью живописные пейзажи. Все это очень хорошо, но не так полезно для вашей конкретной цели, как наблюдение, направленное на открытие законов, лежащих в основе и определяющих форму и структуру, таких как прослеживание спиральной линии не только там, где она очевидна, как в раковине улитки или в бараньем роге, но и там, где она проявляется смутно, как в расположении листьев или веточек на материнском стебле. Такие законы природы являются в равной степени законами искусства, ибо искусство - *это* природа, вознесенная к высшей силе благодаря ее прохождению через человеческое сознание. Мысль и эмоция имеют тенденцию выкристаллизовываться в формы красоты так же неизбежно и по тем же законам, как иней на оконном стекле. Искусство, в одном из его аспектов, - это плетение узора, передача порядка и метода линиям, формам, цветам, звукам. Все это очень поэтично и, возможно, верно, скажете вы себе, но какое это имеет отношение к архитектуре, которая, по крайней мере, в наши дни является в высшей степени практичным искусством, высшая миссия которого - выполнять определенные условия экономичным и достойным восхищения способом; высшим совершенством которой является приспособленность, уместность, совершенное соответствие средств целям и меткое выражение как средств, так и целей? Да, архитектура - это все, но это еще не вся архитектура; в противном случае самый эффективный инженер был бы самым замечательным архитектором, чего на самом деле не происходит. Наряду с выражением

конкретного и индивидуального должно идти выражение абстрактного и универсального; то и другое может быть объединено в одном здании точно так же, как в каждом человеческом лице сочетаются расовый или темпераментный *тип*, который является универсальным, и *характер*, который является индивидуальным. Выражение любого рода космической истины, вселенской гармонии и ритма - это качество, которого нашей архитектуре явно не хватает. Не сумев найти космическую истину внутри себя, не сумев настроиться на вселенскую гармонию и ритм, наша архитектура — это... ну, то, что она есть, ибо только то, что присуще нашему живому духу, мы можем проявить в творении наших рук.

Ваша работа, в конечном счете, будет тем, чем являетесь вы сами. Пусть никакая софистика не заслонит от вас истину этого. В мире пространства есть ритмы, которые мы находим только в архитектуре прошлого, и, очарованные их красотой, мы повторяем их снова и снова (по большей части фальшиво), исходя из принципа, что все песни уже спеты; или мы просто издаем шум, исходя из принципа, что шум - это все, что есть в архитектуре в любом случае. Это не так. Те системы пространственных ритмов, которые мы называем египетской, классической, готической, ренессансной архитектурой и остальными, представляют собой записи всего живого человеческого духа, заряжающего энергией неподатливую материю физического плана с радостью, убежденностью, мастерством. Когда этот бессмертный дух снова пробудится в вас, пробужденный к сознанию медитацией, которая является его молитвой; музыкой, которая является его восхвалением; созерцанием этой прекрасной формы, которая является его храмом; и общением с природой, которая является его зеркалом; вы снова испытаете ту древнюю радость, снова обретете ту твердую убежденность и снова проявите то мастерство, чтобы превратить гранитное и железное сердце холмов в узоры, не похожие ни на какие, созданные рукой человека прежде.

[Сноска 1: Обращение, произнесенное перед Бостонским архитектурным клубом в апреле 1909 года.]